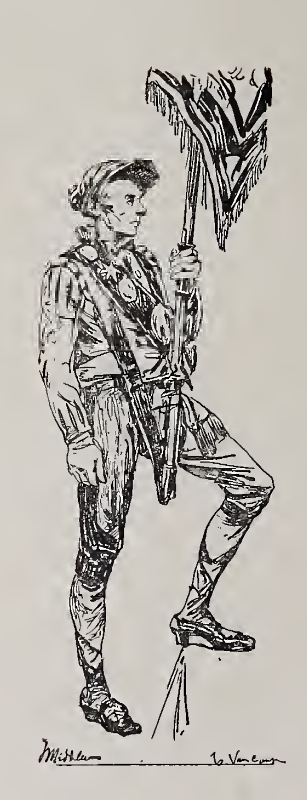




L'ART FLAMAND



L'ART FLAMAND

Texte par Jules Du Jardin
Dessins de Josef Middeleer

Tome V

Les Artistes Contemporains

Ire Partie



BRUXELLES
ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR
121, RUE ROYALE, 121

LES ARTISTES CONTEMPORAINS



EUGÈNE SMITS.
ÉTUDE, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

L'ART FLAMAND

PRÉFACE DE L'ÉDITEUR

Notre œuvre est achevée.

Nous présentons à l'élite de toutes les nations cette histoire complète de l'art flamand, à laquelle nous avons consacré six longues années de travail, d'études et de recherches.

L'époque à laquelle nous assistons laissera sa trace profonde dans l'histoire. Le monde civilisé se prépare à célébrer, en une féerique apothéose, l'aube radieuse du XXe siècle, et, dans cette fête universelle du génie humain où chaque pays apportera tout son savoir, l'histoire de son passé et ses projets d'avenir, la Belgique ne brillera ni par l'étendue, ni par le nombre, ni par l'orgueil des brutales conquêtes, ni par la férocité de ses machines de guerre ; la puissance de son industrie et la profondeur de sa science suffiront pour lui assigner une place enviable. Mais, s'il eût été possible au peuple belge d'exposer à Paris l'art incomparable qui constitue en quelque sorte la quintessence de son individualité, cet art resté vivant au cœur de la race flamande comme au temps des gothiques initiateurs, la Belgique alors eût plané au-dessus de toutes les nations !

Et cet instant qui clôture précisément une période de cinq siècles d'art, période gigantesque allant des Van Eyck aux artistes de nos jours, nous semble heureux pour déposer sur l'autel de l'Humanité ces livres qui renferment les trésors merveilleux de l'Ecole flamande.

Le monument splendide que nous voulions élever est terminé selon nos désirs; notre idée d'établir une synthèse philosophique, enseignant

l'évolution du génie national à travers les siècles, autant que notre but de reproduire les chefs-d'œuvre de tous les âges en une galerie merveilleuse, est enfin réalisée : sans aide, sans appui d'aucune sorte, soutenu par l'ardente foi que nous inspirait la grandeur de notre entreprise, nous avons mené à bien cette œuvre grandiose, conçue par nous dans le but de vulgariser l'art prestigieux qui nimbe d'une auréole glorieuse l'immortelle patrie de Rubens.

A la Belgique,

Au monde artiste,

Respectueusement,

Nous dédions ce monument élevé à l'Art.

Art. BOITTE, éditeur.



CONSTANTIN MEUNIER. — LA MOISSON.

INTRODUCTION

Ce sera une des gloires de notre siècle que d'avoir continué l'œuvre des philosophes du siècle dernier, que d'avoir accru l'amour de l'homme pour l'homme en enseignant cette vérité : l'homme a droit à l'amour de son prochain parce qu'il est homme! Précepte primordial de la religion naturelle, cet axiome prit autrefois racine dans le Jardin de la Pensée. Il s'épanouit bientôt comme une plante précieuse et ses semences germèrent. Puis ses graines fécondées s'en allèrent au gré des vents de l'esprit prendre racine ailleurs, dans des landes plus stériles. Alors ce ne furent plus exclusivement quelques-uns qui humèrent son parfum, le nombre de ceux qui s'en grisèrent augmenta. Mais des orages survinrent. Souventes fois, la plante fut déracinée. Malgré tout, d'une vitalité merveilleuse, elle prit sans cesse de nouveau racine. Enfin, la masse l'entoura de soins et tous s'énivrèrent de son parfum! A cette heure, que pourraient contre elle les orages? La voici à l'abri de toutes les intempéries! Et, par miracle, ceux qui l'ont vue, ceux qui ont respiré son odeur capiteuse, ceux qui ont communié de sa beauté proclament le commandement suprême de Jésus, le doux philosophe : « Aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimés! »

Est-ce à dire que la terre soit devenue un éden? Oh! non. Tout près de l'Arbre de Vie se dresse encore l'Arbre de Mort. La puissance tortionnaire

d'antan, celle qui ravala des générations au rang de la bête de somme, celle d'où naquit le despotisme, celle qui damna les pauvres au profit des riches est toujours dévolue à une oligarchie maudite, pour laquelle toute conscience de l'Eternelle Justice est inexistante! Mais, désormais, les saines notions du droit sont connues par les faibles. Ils savent, les malheureux, que si la ploutocratie courbe leur front dans la poussière, comme jadis la puissance du glaive imposait le vouloir des grands, comme jadis encore la puissance du nom asservissait dans les fonctions sociales infimes les humbles; ils savent, disons-nous, les malheureux quels qu'ils soient, que la vraie religion, que la religion ultime ne consiste pas dans l'adoration d'un Dieu, supposé tour à tour bon ou méchant, d'un Dieu qu'on satisfait ou qu'on rend propitiatoire par des prières ou par des offrandes, mais dans la pratique de l'altruisme.

A la suite de Bacon et de nombre d'autres penseurs, d'Alembert crut que toutes nos connaissances nous viennent par les sens. Ses prémisses le conduisirent plus tard au scepticisme : il aboutit à cette conviction qu'on ne peut avoir d'idée distincte ni complète, soit de la matière, soit d'autre chose : « Quand je me perds dans mes réflexions à ce sujet, a-t-il écrit, ce qui m'arrive toutes les fois que j'y pense, je suis tenté de croire que tout ce que nous voyons n'est qu'un phénomène qui n'a rien, hors de nous, de semblable à ce que nous imaginons, et j'en reviens toujours à la question du roi indien : « Pourquoi y a-t-il quelque chose? »

Cependant, ainsi que l'a remarqué M. Joseph Bertrand, l'étude des objets extérieurs est le premier soin de l'homme : elle a pour origine la nécessité de garantir notre propre corps de la douleur et de la destruction. Il faut donc, avant tout, chercher ce qui nous est utile ou nuisible. Cette recherche nous révèle nos semblables et nous sommes attirés vers eux. L'explication du rapprochement des hommes est étrange, il faut l'avouer. Mais ce qui suit l'est plus encore. L'homme cherche l'homme, on en convient sans peine; mais que trouve-t-il? L'injustice et le vice, dont la vue lui enseigne la justice et la vertu : « Le mal que nous éprouvons par les vices de nos semblables, affirme encore d'Alembert, produit en nous la connaissance réfléchie des vertus opposées, connaissance précieuse dont une union et une égalité parfaite nous auraient peut-être privés. De l'idée de vertu, l'homme s'élève à comprendre la spiritualité de l'âme, l'existence de Dieu et nos devoirs envers lui. »

Or, cette pensée du maître que la connaissance des vertus nous vient de la connaissance des vices abaissant nos semblables fut l'évangile de ceux qui, après lui, proclamèrent en France les « Droits de l'homme », préceptes résumant leur philosophie et leur religion. Que voulaient-ils après tout, si ce n'est la pratique de la vertu par la généralité? Les préceptes d'alors, mais ils étaient puisés dans l'histoire. L'antiquité était là qui dictait leur conduite à

tous. Les héros furent exhumés. Leurs faits et gestes furent commentés. On les proposa comme modèles au monde nouveau, révolté contre le monde ancien. Mieux que cela! Les dieux et les déesses remplacèrent le Christ, la Vierge et les saints catholiques. Il sembla que l'imitation de l'antiquité dût changer la face de la terre, générer des hommes vertueux, des hommes pareils aux héros d'antan, opposés à ceux que l'Eglise avait béatifiés et que ses adeptes avaient priés, afin d'obtenir du Ciel la grâce d'imiter des actes de vertu légendaires!

Toute belle qu'elle fût, cette compréhension d'une base de morale autre, nécessaire par réaction au développement des consciences dans le sens de la vertu, était néanmoins incomplète. A l'époque où on tenta de l'instaurer en haine de l'Eglise, qui donc savait que la mythologie n'est pas exclusivement un assemblage de faits supposés accomplis par des héros, des demi-dieux, des démiurges incarnés dans quelques types proposés au vulgaire? Peu de gens en réalité! Aussi, au lieu d'une efflorescence de vertus civiques de longue durée, vit-on bientôt le sentimentalisme substitué à la raison. Au lieu de la somme de science, fondement de la théogonie antique, on n'admira que l'exotérisme de cette théogonie. Qu'était-ce encore? De la superstition à rebours! Par conséquent, le culte des dieux païens n'engendra pas la vertu absolue. Tout au plus aida-t-il certains à traverser honnêtement la vie. Sans doute, il y eut des actes méritoires posés en ce temps, mais quel temps en fut privé? Sans doute, des hommes vécurent qui pratiquèrent le bien, mais quand n'en exista-t-il pas? Pourtant la majorité se nourrit de chimères. Donc l'aboutissement de l'idéal, ancré au fond du cœur de tous, devait être la désillusion, car, en effet, il n'est pas au pouvoir de l'être humain de vivre d'une existence au-dessus de l'existence naturelle. Qu'advint-il ensuite? La tentative d'instauration d'un catéchisme antique renouvelé chut dans le néant. Les théories déclamatoires tombèrent dans le discrédit. Mort désormais le scepticisme des encyclopédistes! Mort également le code des vertus cher aux révolutionnaires! Et par quoi le scepticisme, et par quoi le culte de l'antiquité sont-ils remplacés? Par une philosophie éclectique, celle dont M. Victor Cousin fut en quelque sorte le grand pontife.

« Le christianisme tombé en dissolution, dit M. Léon Brothier, au moins en tant que philosophie, les systèmes qu'il avait absorbés dans son orthodoxie, une fois dégagés de ce lien, durent nécessairement réagir avec violence pour reprendre leur indépendance primitive. Le premier exemple d'émancipation dut être donné, et le fut en effet par le sensualisme, qui, plus que les autres systèmes, avait eu à souffrir de l'intolérance cléricale. Bacon et Locke en furent les glorieux interprètes. Le syncrétisme, à son tour, retira une à une les concessions qu'il avait consenties en faveur d'une alliance désormais rompue, et le spiritualisme lui-même, heureux d'être délivré des entraves de

l'autorité et de la tradition, ne tarda pas à se dégager de l'hétérogène alliage qu'on avait mêlé à ses doctrines.

» Ce travail de décomposition ne fut terminé que dans les premières années du XIXe siècle, en même temps qu'achevaient de se décomposer les vieilles monarchies. Le moment était arrivé où un nouveau mouvement de recomposition devait prendre commencement, et, en vertu de la loi du progrès, il ne devait plus avoir pour objet de refaire ce qui, antérieurement, avait déjà été réalisé, mais d'arriver à une fusion plus équitable et plus intime des éléments essentiels de la pensée.

» C'est ce qui fut immédiatement compris par la France, et c'est ce qui explique le succès qu'eut à son apparition l'école éclectique dont MM. Royer-Collard, Cousin et Jouffroy furent les premiers maîtres. L'esprit de tolérance dont se montrèrent animés ces penseurs, la réhabilitation qu'ils entreprirent des anciennes doctrines, les habitudes de sage retenue qu'ils devaient aux leçons de l'école écossaise, non moins que ce beau langage qui contribua si puissamment à vulgariser le goût des études philosophiques, attirèrent sur eux l'attention de l'Europe. »

Donc ce fut alors derechef une transformation radicale que subit, dans l'ordre d'idées philosophiques, la société contemporaine. Mais ainsi en est-il : dans l'humanité l'une évolution suit l'autre, quand cette humanité n'est pas livrée en proie aux involutions. A l'éclectisme succéda le positivisme, dont M. Auguste Comte se montra le principal protagoniste. Le maître et ses disciples conçurent une méthode basée exclusivement sur l'observation, une méthode partant réaliste. On crut que le monde nouveau allait dévorer le monde ancien. Toutefois, on vit bientôt qu'il importait de faire des concessions aux sentiments populaires, et aux aspirations bornées furent substituées les aspirations généralisées. Qu'est-ce à dire? Qu'une religion positive naquit non par enchantement, mais progressivement de la logique même des choses; que la foi au relatif abstrait disparut et que fut révélée la croyance à l'universel absolu!

Si le siècle qui disparaît a eu ensuite ses idées nobles, son vouloir a toujours été soumis aux appétits individuels. Certes, nos pères ne croyaient pas aux aspirations de l'âme collective. Se doutaient-ils seulement qu'elle existât? Très peu, et leurs réalisations sociales furent subordonnées aux appétits des castes. Mieux que cela! Elles furent vinculées par ces appétits. Voyez donc le noble spectacle! Les lupanars intellectuels laissèrent s'échapper des hordes de barbares. Tous les jours, un scandale nouveau éclata. La pourriture s'étala du haut en bas de l'échelle sociale, plutôt en haut qu'en bas! Ce fut une mêlée terrible, une sarabande effrénée, un sabbat odieux dansé là, sur les restes d'un passé de honte souvent, par une foule en délire. Puis de temps à autre, ce fut un effondrement de quelque vestige de vertu, salué par les cris de détresse des uns, par les cris de joie des autres!

Ah! le noble spectacle qui perdure d'ailleurs, car la débâcle entraîne encore sans cesse tout le faux, tout le clinquant, toute l'hybridité d'un système social pertinemment contraire à l'idéal humanitaire! Elle entraîne encore loin, bien loin de la Beauté rayonnante, offusquée par le faux, l'art de commande reflétant les égoïsmes des satisfaits! Et nous ne nous en cachons guère, cette débâcle nous réjouit. Du reste, quiconque se sent vraiment artiste doit se réjouir, ce nous semble, non parce que les ruines s'amoncellent, mais parce qu'il résultera d'un état social plus équitable, plus en conformité avec la Justice, un art aux envolées larges, aux allures superbes, aux destinées suprêmes! Car, qu'on ne s'y méprenne, l'œuvre d'art ne constitue que le décalque d'une civilisation donnée, civilisation que résume sa philosophie. Si cette civilisation est banale, l'art qu'elle produira sera mesquin. Si, au contraire, cette civilisation est raffinée, l'art qu'elle engendrera sera charmant. Si, au contraire encore, cette civilisation a des visées hautes, l'art qui en résultera sera grandiose. Et n'est-il pas vrai qu'à ce point de vue, l'évolution de notre société contemporaine vers un bien-être matériel, moral et intellectuel plus équitable, plus logique, plus humanitaire, doit réjouir quiconque se sent vraiment artiste?

Adepte convaincu de la théorie évolutionniste et de l'art exprimant des pensées générales, nous sommes heureux de saluer l'aube d'une période historique durant laquelle il semble que les hommes de science et les artistes, ceux-ci aidant ceux-là, travailleront en tel sens, et un exemple nous permet d'espérer ce jour rayonnant. En effet, quelque cinquante ans avant l'éclosion de la Renaissance flamande du XVII[e] siècle, chez nous et ailleurs, vivaient des artistes de talent — nous ne disons pas géniaux — : Lambert Lombard, Frans Floris, Martin De Vos, Michel Coxcie. Puis survinrent leurs successeurs immédiats : Denis Calvaert, Otto Vœnius et Adam Van Noort. Il en existait assurément d'autres encore, mais à quoi bon les citer? Les noms que nous venons d'écrire suffisent amplement pour prouver ce que nous avançons, à savoir que le mouvement idéaliste contemporain, basé sur la science ésotérique, est absolument semblable à celui que résument les œuvres de nos illustres devanciers, et que la geste d'art actuelle est le prélude d'œuvres complètes au point de vue de la pensée et de la technique, d'une renaissance des arts plastiques que le siècle futur admirera.

Ce qui a parturé la gloire du XVI[e] siècle en Flandre, c'est simplement la soif de science qu'avaient nos devanciers. Philosophes savants et artistes de mérite, tous se proposaient de recueillir la plus grande somme possible de connaissances. Les voyages lointains avaient donné le goût de l'étude. On avait été stimulé par les esprits supérieurs de l'étranger, surtout de l'Italie. De plus la Réforme agitait un chacun. On sentait qu'il était bien fini le monde ancien et qu'une ère nouvelle commençait, ère durant laquelle le libre

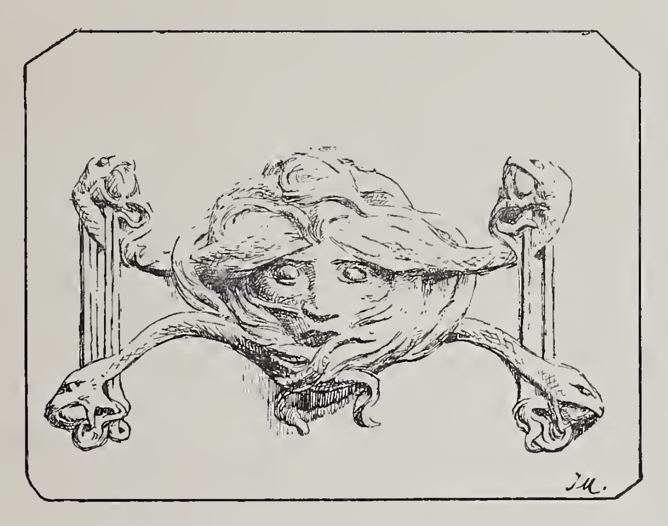
examen allait détrôner les dogmes surannés. En un mot c'était partout, dans toutes les classes de la société, un besoin de s'affranchir d'un passé qui, pour la plupart, n'avait pas été bienfaisant, et l'on croyait au bonheur certain dans un avenir proche. Et ce furent là de vaines espérances? Peut-être! En tout cas, les œuvres d'art de ce temps portent les marques indélébiles des préoccupations intellectuelles qui réjouissaient ou torturaient tour à tour les penseurs, préoccupations que les masses eurent à leur suite et dont les artistes n'en étaient pas exempts. Ont-ils donc produit, ces peintres, ces sculpteurs et ces graveurs d'alors, des expressions d'art géniales? Non; mais leurs tableaux, leurs sculptures et leurs gravures révèlent un besoin incessant de proclamer des pensées générales. Ces maîtres avaient souci de planer sans cesse au-dessus du terre à terre. Souvent leurs conclusions ont dépassé leurs prémisses. Puis, ils étaient insuffisamment éduqués pour imposer à tout jamais des formules d'art suprêmes. Cependant, qu'importe! De leurs balbutiements est issue une langue forte parlée par les Rubens, les Van Dyck, les Jordaens, plus tard par les De Craeyer, les Liemaekere et jusque par les De Deyster. Et n'est-il pas vrai qu'à cette heure aussi, nous avons soif de science, que nous ne produisons pas des expressions d'art géniales, que nombre de nos tableaux, de nos sculptures et de nos gravures dénotent pourtant un désir grand de pénétrer l'au delà, que les artistes auxquels nous les devons ont cure sans cesse de dépasser le terre à terre, que souvent leurs conclusions dépassent leurs prémisses, et cela parce qu'ils sont insuffisamment éduqués, comme les romanistes, pour imposer à tout jamais des formules d'art suprêmes?

En vérité, les artistes aux idées élevées de l'heure présente ne sont que les ouvriers de la première heure. Cette affirmation implique entre autres affirmations qu'ils ont le mérite de préparer des voies nouvelles. Quoi qu'il en soit, la société de l'avenir sera collectiviste ou elle ne sera pas. Tôt ou tard, l'admirable maxime du Christ : « Aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimés » sera comprise entièrement. Alors, la fraternité régnera en ce bas-monde et, qui en doute? l'égalité. L'art en ce temps exprimera le bien-être complet en synthèses admirables : tous communieront dans l'idéal transcendant, et il n'y aura plus que des frères! Mais, c'est du rêve ou de l'hallucination, dites-vous! Entendons-nous! Nous ne prophétisons pas pour demain, mais pour après-demain, et il y a là une nuance. Toutefois, demain sera autre qu'aujourd'hui. Encore, voyez les œuvres d'art idéalistes. Quelques-unes sont de sentiment individuel, — ce sont celles de demain, — d'autres sont de science ésotérique, — ce sont celles d'après-demain. — Mais toutes sont exemptes de compromissions honteuses. Epenthèses narratives de psychies déterminées, elles dictent des aspirations vagues ou des concepts transcendants. Donc, qu'elles appartiennent à l'une ou à l'autre catégorie, respectez-

les si vous ne les admirez! Sachez que ceux qui les ont produites souffrent, souffrent beaucoup, car ce n'est pas de gaieté de cœur qu'on livre son moi pantelant ou sa pensée abstraite à la foule qui badaude. Ce n'est pas par plaisir non plus que, volontairement, par conviction, on obéit à sa conscience en opposition avec la conscience de la masse. Et sachez au surplus, qui que vous soyez, que les œuvres de ces novateurs hardis, — œuvres de transition, — serviront d'enseignement à d'autres qui, peut-être plus absolus dans leurs principes, sacrifieront moins aux charmes extérieurs de l'objectivité, à l'encontre de ce que firent les robustes maîtres flamands de la Renaissance du XVII[e] siècle, pour affirmer exclusivement la pensée souveraine, l'Eternelle Justice qui est aussi l'Eternelle Vérité!

JULES DU JARDIN.

Avril 1899.



CHARLES VAN DER STAPPEN. — BOUCLE DE CEINTURE.



EUGÈNE SMITS. — SARRENTE, FAC-SIMILE
D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

EUGÈNE SMITS. — LA MARCHE DES SAISONS.

(Musée de Bruxelles).

LES MAITRES

ISSUS DE LA

Société Libre des Beaux-Arts

Les néo-romantiques de l'École d'Anvers continuaient à peindre selon les recettes des maîtres de l'École de 1830, tandis que quelques-uns vivant dans la métropole commerciale suivaient la voie tracée par Henri Leys, et que d'autres de leurs concitoyens plus indépendants se mettaient en quête d'une sincérité plus absolue, lorsque la Société libre des Beaux-Arts de Bruxelles affirma le principe de la liberté complète pour les artistes.

Un allié de ces novateurs, M. Léon Dommartin se chargea volontiers de proclamer leur foi à tous, dans le numéro initial de la revue *L'Art libre,* le 15 décembre 1871 :

« Il y a cinq ans à Bruxelles, dit-il entre autres choses, quelques jeunes gens se sont réunis et ont formé le noyau de la Société libre des Beaux-Arts.

» On ressentait l'impérieux besoin de suivre les tendances nouvelles et de rompre une bonne fois avec tous les préjugés dont on avait trop longtemps subi la tyrannie. L'heure des vaines récriminations n'était plus : les symptômes d'un art nouveau devenaient par trop marqués : il fallait agir.

» Cet art se montrait avec tous les caractères de la liberté ; l'idée dominante, ici comme dans toutes les réformes modernes, était celle d'affranchissement.

» Aussi le simple fait de la création d'un cercle libre devait avoir de grandes conséquences. Ce fait n'avait l'air de rien ; il se présentait entouré des circonstances les plus modestes ; il paraissait rentrer dans la catégorie des tentatives banales, qui se produisent tous les jours sans que le monde s'en doute, et ne sortent jamais de l'ombre où elles sont nées.



EUGÈNE SMITS. — LA TORTUE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

» En réalité, cette tentative avait une importance énorme, parce qu'elle était une revendication de droits, faite en temps opportun.

» Que cinq ou six personnes s'assemblent, un soir, dans un local quelconque, c'est là une chose absolument insignifiante par elle-même, à laquelle il est impossible d'assigner aucune portée.

» Que ces personnes s'assemblent au nom de la liberté artistique, alors c'est bien différent.

» Elles-mêmes ne savent pas trop ce qui résultera de cette association et n'apprécient guère son importance; elles ne se disent pas que l'idée qui les réunit est appelée à faire son chemin nécessairement, en vertu des grandes lois qui régissent l'humanité.



EUGÈNE SMITS.
LA LETTRE A MÉTALLA, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

» Elles ont la conscience et la foi, — sans plus.

» Cela suffit, et la Société libre est fondée.

» Aujourd'hui, la Société affirme son principe dans un journal : *L'Art libre*.

» Demain le principe triomphera partout.

» C'est la loi.

» Il ne s'agit donc point, pour nous, ni de chercher un succès, ni de prêcher un évangile au nom d'une coterie, ni même de faire une propagande quelconque. Il s'agit simplement de constater ceci :

» Nous représentons l'art nouveau, avec sa liberté absolue d'allures et de tendances, avec ses caractères de modernité.

» Nos idées sont celles qui triomphent fatalement et qui s'imposent tôt ou tard, malgré les réactions coalisées.

» Ce que nous voulons, c'est hâter l'heure de la victoire, formuler les principes de l'art moderne, affirmer hautement et franchement, lutter avec énergie contre tout ce qui arrête, détourne ou ralentit. »

Or, ces belles espérances ne furent pas vaines. Tous ceux qui se sentaient vivre pour l'art se réunirent, soit à Anvers, lorsqu'ils n'étaient doués pour la lutte contre les dogmes anciens, soit à Bruxelles, lorsqu'ils se croyaient suffisamment aptes pour se distinguer dans la mêlée. Bientôt tous les genres furent donc représentés au sein de la Société libre des Beaux-Arts, et ceux qui débutèrent à ses Salons sont les maîtres d'hier et d'aujourd'hui, car une tendance leur était commune : ils ambitionnaient tous de dire leur conception individuelle de la nature, conception aussi éloignée que possible des systèmes préconçus, et cette tendance triompha avec Eugène Smits, Charles Hermans, Félicien Rops, Constantin Meunier, Alfred Verwée, Théodore Baron, Mme Marie Collart, Louis Dubois et Louis Artan, dont le talent rayonne sur toute l'École belge contemporaine.

Parmi eux, Eugène Smits compte, certes, au nombre des plus raffinés en tant qu'homme et en tant qu'artiste. Il nous souvient d'une première visite que nous lui fîmes et qui fut le commencement de la grande amitié qui nous lie. C'était dans la demeure du maître, dans sa petite maison de célibataire à un étage de la rue de la Constitution, habitation en briques rouges rejoin-

toyées, située, là, dans une voie morne, s'étendant entre la chaussée de Haecht et la rue de la Poste, derrière l'église Sainte-Marie, à Schaerbeek.

Les aboiements d'un chien sautant furieusement contre la porte d'entrée de l'ermitage qu'habite Eugène Smits se firent entendre ; le gardien roupilleur de céans avait été dérangé dans sa quiétude par notre coup de sonnette! Puis, une bonne d'âge mûr nous introduisit; le maître lui-même se présenta sur le seuil de son atelier du rez-de-chaussée ; et ainsi, une seconde, vîmes-nous réunie toute la maisonnée y compris « Jef », car tel est le nom du spits, petit chien de race brabançonne tout noir.

Vous imaginez-vous la scène? Un ciel lactescent de mai, strié de bleu, offusqué par des nuages mordorés, gabares chargées de grêlons, de temps à autre pleure; et c'est un bruit assourdissant sur les vitres cannelées de la porte d'entrée brune, sur les glaces trempées des fenêtres, sur les carreaux de la baie éclairant l'atelier! Au moment même, le vestibule large, presque carré, apparaît sombre; la peinture des murailles teintées de sienne naturelle mêlée à du blanc, semble de la terre d'ombre brûlée avec des reflets d'or glissant partout, ne s'arrêtant jamais, tantôt ici, tantôt là, selon le jeu capricieux des nuages s'abattant en déluge, reflets transformés soudain en une vaste nappe de nacre éclatante, argentée avec, maintenant, des tons d'opale...



EUGÈNE SMITS. — SUR LA LAGUNE, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

« Jef » s'est installé sur un grand divan, le seul meuble placé dans le vestibule, la bonne s'est retirée et nous entrons de plain-pied dans l'atelier.

Or, le maître nous avait écrit ce billet laconique :

« Cher Monsieur et Confrère,

» Je vous attendrai avec plaisir aujourd'hui, à quatre heures.

» Votre dévoué serviteur,

» EUGÈNE SMITS.

» 11 mai 1897. »

Et franchement, cette missive avait valu pour nous d'amples dissertations psychologiques, si bien que nous ne fûmes guère surpris de l'exquise simplicité de son auteur, simple comme le billet même, aussi ressemblant à ce portrait de lui, que nous avions lu quelque part : « Je le revoyais avec son crâne ras, ses épaules anguleuses, ses airs saccadés, sa parole brève et difficile, grand garçon réservé, timide, nerveux et brusque. »

— La peinture, nous dit-il, après que nous eûmes remarqué quelques toiles installées sur les chevalets, à mon sens, n'est qu'une interprétation de la nature. Je ne suis pas de ceux qui prétendent copier l'objectivité. L'artiste doit être un créateur. Pour bien exprimer ses sentiments, il faut les avoir bien contrôlés. Je ne dis pas pourtant que l'art soit composé de règles abstraites, ainsi que l'assurent les académiques. Au contraire; je prétends que l'artiste a

toute liberté d'expression : d'abord qu'il use de formes qui lui plaisent, ensuite qu'il adopte la couleur qui lui convient.

— Parfaitement, répondîmes-nous, telle est aussi notre pensée. Mais à propos de couleur, cher maître, vous devez adorer les Vénitiens, surtout le Titien et Véronèse?

— Bien sûr, je les adorai dans le temps, principalement lorsque j'habitais l'Italie; même cette hantise m'a poursuivi à Paris. Mais, à l'heure actuelle, j'admire avant tout Rubens.



EUGÈNE SMITS. — AU SOLEIL, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

Et cette confession entière était faite avec un tact suprême, avec quelque chose de si lent aussi que, devinant une tristesse vague, si commune chez les grands artistes conscients de la noblesse et des difficultés de l'art, nous nous hasardâmes à poser une question presque indiscrète :

— Ne vous semble-t-il pas que le fond de l'art soit fait de souffrance?

— Ah!... Je ne dis pas!... Enfin, avant de peindre et après avoir peint!... En effet, il se peut!... Quant à moi, je ne suis heureux que lorsque je peins!...

Cependant, les grêlons s'étaient remis à tomber. Les branches des marronniers, formant un rideau épais donnant l'illusion d'un parc énorme derrière la baie éclairant l'atelier, agitées par la rafale, frottaient quasiment contre les glaces avec rage et, dans la pièce, régnait une demi-obscurité pénible : on eût dit un décor souhaité par quelque romantique, d'autant plus que les ors jaunes des cadres et les chatoiements des satins et des velours bleu pâle ou rouge amarante, couleurs affectionnées par le maître, semblaient chaconner au son d'une musique étrange!

Eugène Smits se leva angoissé :

— Je vais vous montrer ma *Peste de Tournai.*

— Votre *Peste de Tournai ?*

— Oui; vous savez que cette toile a été la dernière grande toile peinte par Louis Gallait. Je travaille également depuis des années à une œuvre importante : *Hommage à la Beauté,* à la beauté symbolisée par trois femmes, une brune, une blonde et une noire, et adorée par toutes les classes de la société, et ce sera aussi mon chant du cygne...

Et ne nous laissant pas le temps de protester, il nous conduisit à l'étage, dans un second atelier, attenant à son appartement privé, modeste comme le premier, contenant uniquement ce qu'il faut pour peindre; dans un second atelier garni de quelques tableaux et de quelques esquisses, avec, sur une table, encore des fragments d'étoffes luxuriantes de couleur, étalés à côté de revues et de livres parfaitement rangés.

Alors, nous assurâmes à l'artiste qu'il eût été prématuré de dire que l'*Hommage à la Beauté* fût une toile définitive dans son œuvre parce qu'elle



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

EUGÈNE SMITS. — ROMA.

(Palais du Roi, à Bruxelles).

n'était pas terminée, mais que l'exposition d'une centaine de ses peintures : tableaux allégoriques ou de genre, portraits et paysages, qui faisaient en ce moment l'admiration des connaisseurs à la Maison d'art, avenue de la Toison d'Or, à Bruxelles, suffisait pour expliquer ses tendances esthétiques et pour que tout le monde lui accordât une des premières places, parmi les plus brillants artistes belges du XIXe siècle, et ainsi en est-il d'ailleurs.

Le père d'Eugène-Joseph-Henri Smits, né à Anvers, le 23 mai 1826, se nommait Jean-Baptiste et sa mère s'appelait Jéanne-Henriette Snyers; c'était un homme de goût prédestiné à occuper une situation considérable en Belgique, après les événements de 1830. En effet, tout jeune, mû par ses sentiments d'art, il fit partie, en 1815, de la délégation d'artistes et d'amateurs qui s'occupèrent activement de réclamer la restitution des trésors artistiques enlevés de chez nous, durant les guerres de la République; puis, étant simple commis-chef à l'administration communale d'Anvers lors de la naissance de notre peintre, il devint successivement député de cette ville à la première législature, constituée après la révolution qui assura l'indépendance de la nation belge, directeur de la Banque de Belgique établie à Bruxelles, ministre des finances à dater du mois d'août 1841 jusqu'au mois d'avril 1843; enfin, à partir de cette dernière année, gouverneur de la province de Luxembourg, charge qu'il remplit jusqu'à sa mort, survenue en 1857, et qui le força à résilier son mandat de membre de la Chambre des représentants, après que celle-ci eût voté la loi sur les incompatibilités, en 1845.



EUGÈNE SMITS. — REGARDANT AU LOIN, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

Mais, nonobstant l'amour que cet homme respectable avait voué au Beau dans sa jeunesse, il ne consentit pas aisément à ce que son fils suivît ses inclinations d'art; du reste, celui-ci semblait devoir s'occuper logiquement dans l'administration gouvernementale, et c'est ce à quoi on le contraignit durant quelques années, à sa sortie du collège. Toutefois sa vocation artistique se dessina bientôt; la vue du tableau de Rubens, placé au-dessus du maître-autel dans une chapelle de l'église Saint-Jacques à Anvers, qui contient les restes du chef de l'École flamande du XVIIe siècle, en décida; et, malgré les remontrances de son entourage, qui jugeait que sa nature nerveuse à l'excès dût lui

être nuisible dans la carrière des arts, ayant lu les *Salons* de Thoré Burger, il se mit à peindre.

En vérité, Eugène Smits n'eut point de maître, quoiqu'il fréquentât l'académie de Bruxelles, dirigée à cette époque par François-Joseph Navez et qu'ainsi il fut son élève pendant deux hivers. Puis les coloristes français le séduisirent et il se rendit à Paris, en 1852, où il travailla dans un atelier libre, quitte à rejoindre les siens et à peindre, l'été, aux environs d'Arlon. Après un séjour en Belgique de deux ou trois ans, l'idée de vivre à Rome le hanta; il partit donc pour la Ville-Éternelle en 1861, et, là-bas, recommença toutes ses études avec une obstination héroïque. Se sentant décidément capable d'une grande œuvre, en 1864, il entreprit la composition de *Roma,* le point de départ de sa réputation; cette toile figura, en effet, au Salon de Paris de 1865 où elle excita l'étonnement. Mais l'année suivante, à Bruxelles, elle suscita les plus acerbes critiques et les plus vifs éloges. Là où les uns voyaient, à cause de l'abandon de toutes les routines académiques, d'horribles tares, les autres constataient les promesses du plus beau talent. Qu'importait cependant! Ce n'était que le prélude à une œuvre plus complète : *La Marche des Saisons,* se trouvant au musée de Bruxelles et qui fut exposée au Salon de Paris en 1868, quelques mois plus tard à Gand et, dans la capitale, en 1872. Enfin, une exposition particulière que l'artiste, qui s'était fixé à Bruxelles dès la fin de l'année 1864, organisa dans la salle Bernheim, en avril 1875, prouva sa maîtrise suprême. M. Camille Lemonnier, dans *L'Art universel,* se plut alors à lui rendre pleine justice : « J'oserai dire de l'art de M. Smits, écrivit-il entre autres choses, que c'est un art tout de réserve et de pudeur : il n'a rien qui sente l'affiche ni la grosse caisse, il ne fait pas la bouche en cœur et n'irrite pas la curiosité par des piments : aussi ne peut-il être compris de la majorité. Il déserte volontiers les chemins battus et fuit la vulgarité; amoureux de la solitude, il se retranche sur un sommet en plein éther : il a conservé, du reste, l'amour de l'azur et des grands dieux; il s'abreuve à la coupe d'ambroisie et, par moments, c'est sur le dos de la chimère qu'il s'enlève à la recherche de son idéal. La tradition olympique reparaît, en effet, à tout moment chez le peintre de *Roma :* il est demeuré au matin du monde; une éternelle jeunesse fait palpiter le sein de ses déesses; et, comme au premier jour, les ruisseaux continuent de refléter l'azur inaltéré du paradis.



EUGÈNE SMITS. — TÊTE D'ÉTUDE, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

» Esprit incliné vers l'antique et dégagé de la passion moderne, Eugène Smits a surtout représenté la figure humaine dans ses attitudes grandes et nobles, il a recherché les élégances du geste et du vêtement, il a surtout recherché le style; mais il l'a échauffé au feu de sa nature de coloriste, il l'a fait vibrer et palpiter comme un beau marbre, il lui a donné l'ampleur et la pompe des riches arrangements de Paul Véronèse. Style calme, du reste, d'une allure reposée et prudente : n'y cherchez pas la fougue, les désordres savants, les manœuvres habiles; Smits ne les a pas. Comme un homme

endormi dans un songe, son style a les placidités de la vision, les somnolentes langueurs du rêve, quelque chose d'assoupi et de lent qui semble comme le rythme de cet esprit serein et sérieux que rien n'a détourné de sa marche. »

Mais justement cette aristocratie de son talent fut cause qu'on ne l'apprécia pas à sa valeur : « Les années que j'ai passées en Italie, nous a confié le maître, et celles que j'ai passées dans les marais d'Arlon sont les plus heureuses de ma vie; bien que je n'aie jamais été mauvais élève, je me souviens avec horreur de mes années d'école et de collège, et ma carrière artistique a été empoisonnée par les jurys; ils n'ont pas encore désarmé, mais les temps sont changés, je suis arrivé à voir la vie de haut et ils me font l'effet de tirer avec du plomb de bécassine sur un vieux rhinocéros. »

Ces ennuis, inhérents à toute carrière artistique pure de lâches compromissions, ne l'ont pas empêché pourtant de travailler. Certes, après son retour à Bruxelles, au moment où il peignait sa *Diane,* une perle encore du musée de Bruxelles, de grandes douleurs ont mis un instant l'art d'Eugène Smits en danger; certes le gouvernement aurait dû lui faire alors la commande de quelque décoration considérable destinée à un édifice public, car son talent le désignait pour une besogne pareille. Mais ceci explique tout précieusement : l'artiste ne sollicita jamais cette faveur, parce que le directeur général des Beaux-Arts de cette époque, M. Jean Rousseau, était son ami et celui-ci, par délicatesse, ne voulut jamais le favoriser, parce qu'il était lié d'amitié avec lui! Or, si ces détails montrent sous un jour rare deux beaux caractères, cet autre achève le portrait moral du maître : il advint qu'aux jours pénibles où la richesse n'était pas venue le visiter à la suite de la gloire, un ami lui légua en mourant une somme de trois cent mille francs, legs qu'il refusa sachant qu'une sœur du testateur, parente avec laquelle ce dernier était brouillé, se trouvait dans un état voisin de la misère!... Et ce ne fut que plus tard, lorsque le Cercle des XX, en 1887 et en 1891, l'eut prié d'exposer quelques-unes de ses œuvres que chacun lui rendit à peu près justice, justice tardive, mais consacrée enfin à jamais par l'apothéose qu'ont fait de *La Marche des Saisons* MM. Charles-Léon Cardon, Jean-Baptiste Robie et A.-J. Wauters, en exposant cette toile, reléguée antérieurement en mauvaise place, à une place d'honneur au musée de Bruxelles...



EUGÈNE SMITS.
RETOUR DES CHAMPS, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

D'une toute autre forme expressive est l'art de Charles Hermans; ici rien qui rappelle le passé, du moins dans les œuvres principales du maître. Celui-ci, en effet, s'est affranchi bientôt de toute tradition. Plus libre dans ses interprétations de la nature, il a voulu peindre alors la modernité, et cela sans s'inquiéter de ce que ses prédécesseurs anciens avaient rêvé. Est-ce un titre à la gloire? Sans doute, car l'auteur de *L'Aube* a su trouver un style personnel pour dire ses pensées philosophiques, et ses pages capitales, représentant des scènes de la vie contemporaine, en ce sens, sont d'un initiateur.

Antérieurement déjà, les réalistes avaient pris pour base de leur art

l'observation stricte de l'objectivité, où ils prétendaient à juste titre puiser sans souci de convention, des motifs à peindre et la vérité de la couleur; les Français d'abord et Charles Degroux ensuite les avaient encouragés par leur exemple dans cette voie parcourue autrefois, à diverses époques, avec tant d'éclat par les Flamands. Mais si leurs toiles, retraçant surtout des tableaux de la misère, avaient prouvé combien il valait mieux peindre avec son cœur qu'avec son cerveau, nul ne s'était soucié, hormis Eugène De Block, d'imposer par ses compositions des idées sociales profondes, car Charles Degroux, lui-même, n'arriva à ce but qu'à force de sincérité.

Donc, dans le principe, Charles Hermans, né à Bruxelles, le 17 août 1838, de Jules-Émile-Jean-Joseph, négociant notable demeurant rue du Pont-Neuf, et de Caroline-Catherine-Gustave Galler, son épouse, après avoir reçu à l'athénée de sa ville natale une instruction soignée, se sentit très tôt des dispositions pour l'art, et la fortune de son père lui permettant de suivre sa vocation, il ne rencontra aucun obstacle dans le choix de sa carrière. Il fréquenta néanmoins fort peu les cours de l'académie, quoique François-Joseph Navez affirmât qu'il fut son élève, mais il reçut des conseils de Louis Gallait, à cette époque dans toute la force de son talent, conseils qui furent plutôt d'un ami que d'un professeur, car le peintre des *Têtes coupées* était lié d'amitié avec le père de notre artiste, et celui-ci, en somme, n'avait que des idées rudimentaires sur l'art et une connaissance du métier de peintre peu complète lorsque, vers l'âge de vingt ans, il se rendit à Paris.

Dans la capitale française, ce fut sous la direction d'un maître classique peu connu, Charles Gleyre, qu'il se plaça le jour, se réservant le droit de fréquenter les cours du soir de l'École centrale des Beaux-Arts, afin d'approfondir le dessin, école où il constata que les principes réalistes avaient conquis les esprits des jeunes artistes, et il se rangea parmi ceux qui ambitionnaient de peindre la vérité et rien que la vérité, si bien que l'influence qu'eut sur lui le classicisme de son professeur de peinture fut presque nulle.

Cependant, après un stage de deux ans, Charles Hermans jugea opportun de rentrer en Belgique. Se sentait-il donc apte à réaliser son idéal? Que non; et la preuve de notre affirmation se trouve dans ce fait qu'il demanda encore des conseils à son premier professeur, autant que son ami, Louis Gallait, qui lui prêcha de nouveau son système relatif à la couleur et à la composition. Mais encore une fois toute une génération de jeunes artistes indépendants, ceux de l'Atelier Saint-Luc entre autres, lui prouva par des paroles et par des actes que la couleur et la composition ne devaient pas être entendues à la façon des romantiques, et il ne lui resta de l'enseignement de Gallait qu'une tendance à peindre dans des tons mordorés qu'on remarque dans ses premières toiles. Enfin, estimant avec raison que le pèlerinage traditionnel en Italie dût lui être de grande

CHARLES HERMANS. — ÉTUDE POUR UN PANNEAU DÉCORATIF, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.



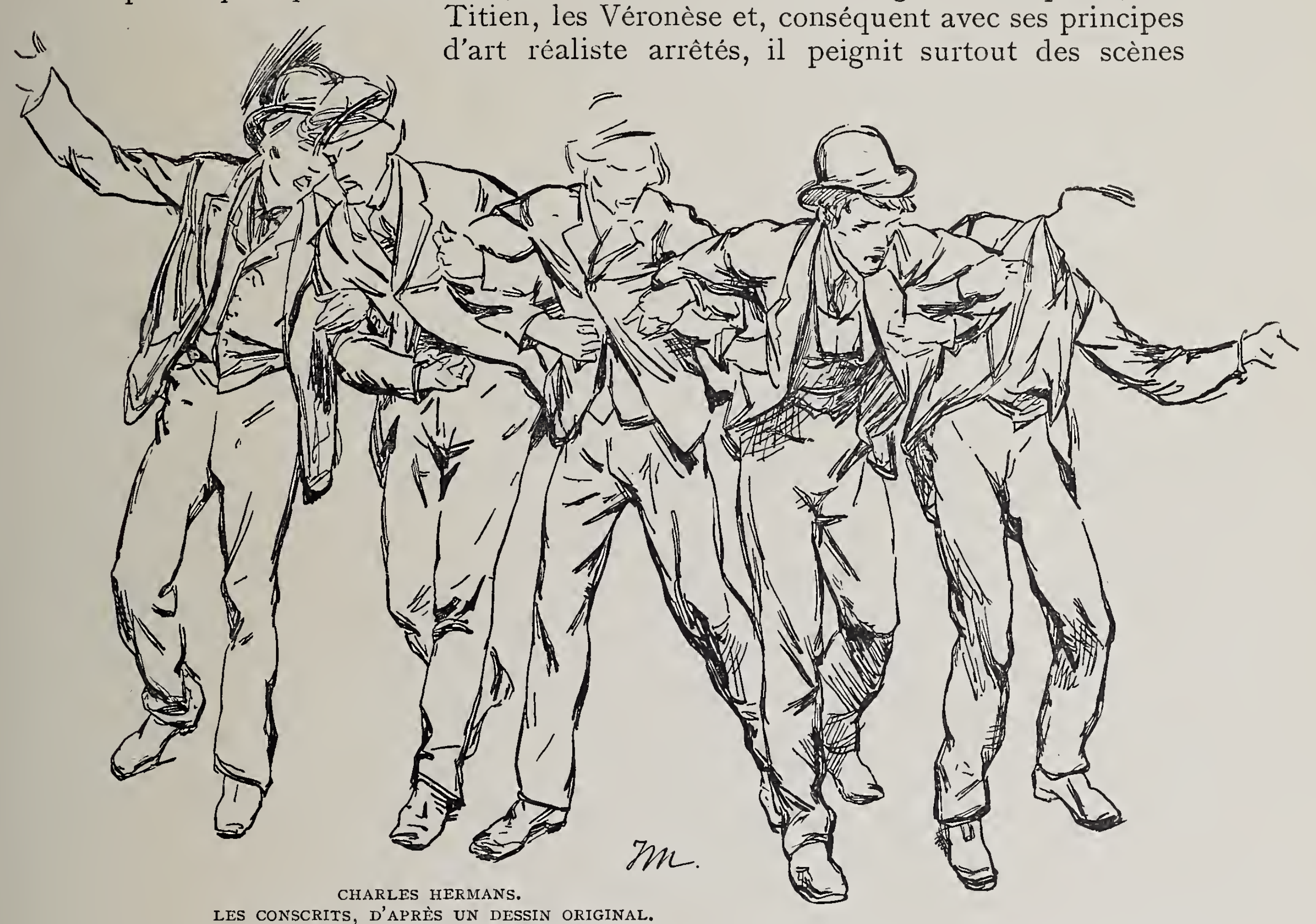
WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

CHARLES HERMANS. — L'AUBE.

(Musée de Bruxelles).

utilité, Charles Hermans, ayant habité à Bruxelles pendant une nouvelle période de deux ans, partit pour la terre classique de l'art. Là-bas, il visita successivement Rome, Venise, Florence et d'autres villes encore, s'extasia devant tous les chefs-d'œuvre, pénétra l'idéal des génies, s'éleva à la vue de leurs œuvres dans des sphères intellectuelles qu'il ne soupçonnait pas auparavant. Mais si son enthousiasme et son admiration ne fléchirent jamais, il ne pensa pas qu'il fallût songer à imiter les Michel-Ange, les Raphaël, les Titien, les Véronèse et, conséquent avec ses principes d'art réaliste arrêtés, il peignit surtout des scènes



CHARLES HERMANS.
LES CONSCRITS, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

observées dans les couvents où il vivait de préférence, demandant en grâce aux moines de poser pour lui.

Que dirons-nous? Nonobstant l'amour qu'il avait voué aux chefs-d'œuvre et le charme qu'il trouvait à travailler de la sorte, Charles Hermans revint à Bruxelles trois ans après son départ. Mais s'il ne lui convenait pas de copier les pages sublimes dues aux dieux de la peinture, il lui plut de se souvenir de la vie monacale. Alors, il exposa coup sur coup, à Bruxelles et à Anvers, en 1866, *Le Conteur,* en 1867, *Les Moines à l'enterrement* et *Les Moines jouant aux boules,* toiles dans lesquelles il montra toute sa science du plein air et qui lui valurent, sinon la célébrité, du moins une légitime notoriété. Et ces succès de début l'incitèrent à persévérer dans le genre qu'il avait choisi, — nous ne disons pas inventé, car les scènes où les moines jouent un rôle prépondérant

étaient très à la mode avant lui et le furent après lui, — si bien qu'il exposa à Gand, en 1868, *Les Moines à la promenade* et à Paris, en 1869, *Le Réfectoire,* œuvres qui lui valurent un regain d'éloges et une renommée plus considérable.

Le maître allait-il donc se confiner dans la peinture de ses modèles préférés? Nullement, car une étrange métamorphose de son idéal survint : « Peindre le sujet de genre, c'est parfait, songea-t-il. Mais l'artiste supérieur a autre chose à dire. Son art peut refléter un idéal plus élevé. Le tableau doit générer, par conséquent, des idées synthétiques. La peinture n'est qu'un moyen d'exprimer la pensée. Partant, pourquoi le tableau ne serait-il pas synthétique? » Et le résultat de ce raisonnement fut la composition connue dans son œuvre, sous la dénomination de *Job visité par ses amis* et datant de 1872, composition qui, au lieu d'éloges, lui valut des critiques, parce qu'on n'admettait pas qu'une œuvre biblique enseignât une idée synthétique religieuse...



CHARLES HERMANS.
ÉTUDE POUR LE « BAL A L'OPÉRA », D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

Que convenait-il, au contraire, d'augurer de cet essai qui semblait si malheureux? Uniquement que le jeune artiste évoluait vers une esthétique plus moderne, dont la portée n'était pas accessible à la masse. Il était d'ailleurs convaincu de la justesse de ses prémisses. Toutefois, il importait de ne pas abandonner par trop la voie réaliste, et le *Job visité par ses amis* s'en éloignait peut-être excessivement. Alors, comme pour donner un gage de sa foi ardente dans la religion qu'il avait proclamée comme étant sienne, il exposa, l'année suivante, *La Visite du dimanche matin à la clinique des enfants malades,* spectacle émotionnant qu'il avait étudié et exécuté avec une conscience rare à l'hôpital Saint-Pierre, à Bruxelles. Et cette toile ne fut pas seulement une proclamation réitérée de principes nettement déterminés; ce fut le prélude d'une de ses œuvres capitales : *L'Aube,* un des chefs-d'œuvre du musée de Bruxelles, exposé en 1875, dans lequel se trouvent à la fois, et le réalisme cher au maître, et son vouloir d'exprimer des pensées générales.

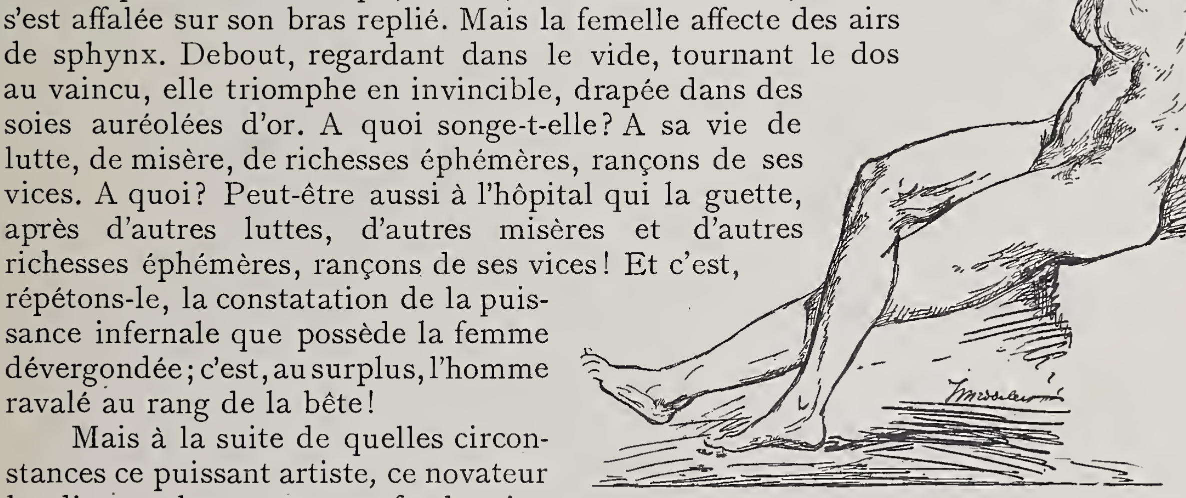
L'Aube? C'est au matin, un lendemain d'un jour de carnaval. Des buées grises s'étendent paresseusement sur la ville, éreintée par les folies de la veille. Sans doute, la plupart se reposent et réparent leurs forces perdues, afin de reprendre leur travail quotidien. Mais de nombreux débauchés, vaincus par l'excès des plaisirs, gisent bestialement, hébétés par l'ivresse et les amours malsaines. Il est cependant des gens honnêtes qui, déjà, se mettent en route ; ce sont des ouvriers. Il est encore des pervers qui sortent d'un lieu d'orgie; ce sont des riches repus et des filles de joie. Et ces groupes se rencontrant sur le seuil d'un restaurant de nuit firent sensation : « C'était la première fois que la rue apparaissait dans une œuvre stylée comme un tableau d'histoire, avec des figures grandeur nature ; il y eut des protestations ; on ne pouvait admettre que le genre se départît des proportions modestes du tableau de chevalet, a constaté M. Camille Lemonnier dans son *Histoire des Beaux-Arts en Belgique.* Et une

certaine indignation s'ajoutait à la surprise générale, à l'aspect de cette orgie débandée, dans le petit jour livide d'un matin hivernal. Quelques-uns, avec plus de raison, blâmaient l'antithèse de la vertu et du vice, du devoir et du plaisir, du luxe et de la pauvreté, trop visiblement cherchée par l'artiste dans le partage de son tableau en deux groupes, les viveurs au fond, dans un frou-frou de soie froissée et une clameur rauque d'ivresse; les ouvriers au premier plan, mélancoliques et graves, avec des airs résignés de martyrs. » Mais le temps a fait justice de ces critiques acerbes. L'œuvre du maître est classée parmi les œuvres capitales de notre époque. Faut-il y voir des revendications sociales? L'auteur se défend d'avoir plaidé en faveur des misérables contre ceux qui ont trop de richesse : « Mon intention n'a jamais été telle, dit-il. J'ai observé et peint franchement ce que j'ai vu. » Et s'il semble, par conséquent, que sa toile dénonce des injustices, qui donc en est coupable sinon la société?

On a prétendu qu'une autre de ses pages : *Les Conscrits,* affectait encore des tendances humanitaires, et on a soutenu la même chose à propos du *Bal à l'opéra.* Que de sottes allégations! Mais oui, il est sûr que le tirage au sort est une institution ignoble. Il est certain que le dévergondage des mœurs s'étale sous les lustres allumés des bals carnavalesques. Cependant un peintre sincère ne peut-il sans être coupable — et serait-il coupable s'il le faisait intentionnellement? — un peintre amoureux de vérité ne peut-il, disons-nous, exposer ses observations psychologiques sans fard aucun, sous peine d'être taxé de soutenir des théories subversives ou de se complaire dans la narration des infamies journalières, en contradiction avec la morale? Donc, que Charles Hermans ait flétri des abus sociaux, encore qu'il ait stigmatisé le vice peu importe; une quatrième de ses œuvres, datant de 1881, *Circé*, complète le cycle de ses pages maîtresses.

Ici, c'est la constatation de la puissance infernale que possède la femme dévergondée; c'est, au surplus, l'homme ravalé au rang de la bête. La scène se passe la nuit, dans un cabinet particulier. Rompu, avachi, le mâle est vaincu; sa tête s'est affalée sur son bras replié. Mais la femelle affecte des airs de sphynx. Debout, regardant dans le vide, tournant le dos au vaincu, elle triomphe en invincible, drapée dans des soies auréolées d'or. A quoi songe-t-elle? A sa vie de lutte, de misère, de richesses éphémères, rançons de ses vices. A quoi? Peut-être aussi à l'hôpital qui la guette, après d'autres luttes, d'autres misères et d'autres richesses éphémères, rançons de ses vices! Et c'est, répétons-le, la constatation de la puissance infernale que possède la femme dévergondée; c'est, au surplus, l'homme ravalé au rang de la bête!

Mais à la suite de quelles circonstances ce puissant artiste, ce novateur hardi, cet observateur profond qu'on nomme Charles Hermans cessa-t-il de



CHARLES HERMANS.
APRÈS LE BAIN, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

produire d'autres chefs-d'œuvre? Il est dans la vie des artistes de ces défaillances inexplicables pour ceux qui envisagent superficiellement les choses. Toutefois ne se conçoivent-elles pas lorsqu'on se remémore que plus l'artiste est supérieur, plus il est sensible, partant prédisposé à pâtir des fatalités, fussent-elles minimes, de l'existence? Probablement, sa nature fine, son esprit délicat, son besoin incessant d'analyse, l'ont-ils conduit à une réserve, que disons-nous? à un dégoût des grandes conceptions documentaires de notre état social, justement, par excès de qualités. Quoi qu'il en soit, depuis cette époque, l'auteur de *Circé* n'a plus guère peint d'œuvres capitales : il s'est borné à la peinture de nus intéressants et de portraits creusés par un observateur. Mais il serait pourtant outré de prétendre qu'il ait deviné toute l'âme humaine, car s'il a saisi surtout les passions charnelles des hommes, il lui a manqué la pénétration du cœur de celles qui sont anges ou démons.



CHARLES HERMANS.
UN PAYSAN DE LA CAMPAGNE ROMAINE,
FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

Quelqu'un l'a constaté par ailleurs : « Il n'a pas eu cette sensualité du bout des doigts qu'on admire chez Alfred Stevens », et cet auteur aurait pu ajouter : « Il n'a pas eu non plus l'intuition des trésors de sentiments purs que recèle l'âme de la femme... » La femme! Elle lui est apparue perverse aussi, semblable à l'intelligence de l'homme qui a obsédé le maître. Dans ses nus s'est-il au moins départi de son pessimisme? Peut-être! Cependant ses nus sont plutôt de belles études, dans lesquelles il a montré sa science impeccable de la forme et son habileté de peintre laborieux, car Charles Hermans n'est pas un praticien habile au sens strict du mot. Quant à ses portraits, dont plusieurs ont été exposés, en même temps qu'une série de peintures diverses, au Cercle artistique de Bruxelles, en décembre 1895, ils prouvent encore son talent. Mais de nouveau, dans ce genre, il lui a manqué une compréhension intégrale de l'âme humaine pour exprimer, outre l'épiderme de ses modèles, leur vie intime, leurs pensées journalières, le caractère indélébile enfin! que le moi imprime aux traits de chacun, compréhension que Liévin De Winne posséda au suprême degré. Et s'il faut tout dire, excepté *Le Café après le dîner* et *Le dernier Chapitre,* peints également depuis l'exécution de la *Circé,* la majeure partie de ses toiles récentes doivent être considérées comme secondaires dans son œuvre. Faut-il conclure de là que son œuvre soit achevé? Nous ne le croyons pas, car lorsqu'on aperçoit l'artiste, dans toute la vigueur de l'âge encore, en proie à ses pensées qu'on dirait misanthropiques, aimant les spectacles de la rue qu'il observe avec des airs timides; lorsqu'on aperçoit, disons-nous, Charles Hermans déambuler, presque toujours seul, à travers la ville ou réfléchir profondément dans son splendide atelier, dépendant de son riche hôtel de l'avenue Louise, on se plaît à espérer que sa force créatrice n'est pas épuisée.

Et ce pessimisme, résulté de l'observation des vices contaminant la société contemporaine, se retrouve exprimé avec plus d'éloquence encore,



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

CHARLES HERMANS. — LE BAL DE L'OPÉRA.

(Musée de Philadelphie).

Reproduction autorisée par MM. JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT et Cie.

dans l'œuvre d'un maître prodigieux, le plus psychologue de tous peut-être, Félicien Rops.

Appartenant par sa naissance à la pléiade des graveurs belges issus de l'Ecole de gravure d'Anvers, dirigée en ce temps par Erin Corr, dont les principaux élèves furent : Joseph Bal, Louis Durand, Jean-Baptiste Michiels, Joseph Nauwens, Pierre Van Reeth, Michel Verswygel, Joseph Wilders et Eugène Copman; également au groupe des disciples de Louis Calamatta, parmi lesquels on compte : Joseph Franck, Jean-Baptiste Meunier, Gustave Biot, Joseph-Arnold Demannez, Auguste Danse, François De Meersman, Auguste Numans et David-Joseph Desvachez entre autres; Félicien Rops a su se créer une personnalité indiscutable à part en tant que peintre, dessinateur et graveur à l'eau-forte : la plupart des autres graveurs du milieu et de la fin de notre siècle, en effet, continuant les errements d'autrefois, c'est-à-dire s'évertuant de reproduire les œuvres des maîtres, se sont relégués volontairement à un plan secondaire, d'autant plus que la lithographie d'abord porta atteinte à cette forme de l'art, à laquelle la photographie ne tarda pas à donner le coup mortel.



JEAN-BAPTISTE MEUNIER. — TÊTE D'ÉTUDE, FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE, EXTRAITE DE LA « LIGUE ARTISTIQUE ».

Antérieurement, il y a longtemps, les alchimistes réussirent à unir l'argent à l'acide marin, et ils appelèrent le produit de cette combinaison, qui jouit de la propriété de noircir à la lumière, « lune » ou « argent corné ». On imagina alors de placer une gravure sur du papier enduit de chlorure d'argent, de l'exposer à la lumière solaire, la gravure au-dessus, si bien que les tailles remplies de noir arrêtassent les rayons, que les parties correspondantes de l'enduit, celles que ces tailles avaient touché et recouvert, conservassent leur blancheur primitive et que, là, au contraire, où l'eau-forte ou le burin n'avait pas agi, là où le papier avait conservé sa demi-diaphanéité, la lumière solaire passât et noircît la couche saline. Le résultat nécessaire de l'opération fut donc une image semblable à la gravure par la forme, mais inverse quant aux traits : le blanc s'y trouvait reproduit en noir et réciproquement. Puis, au début du XIXe siècle, un savant, Charles, se servit en France d'un papier enduit pour engendrer des silhouettes à l'aide de l'action lumineuse, mais il mourut sans décrire la préparation dont il faisait usage. En Angleterre, Wegwood et l'illustre Humphrey Davy reprirent, plus tard, les expériences au moyen de gravures, mais ils ne trouvèrent pas le moyen de dissoudre les sels impressionnés par la lumière. Enfin, survinrent les recherches de Niepce, père, et de Daguerre qui commencèrent, pour le premier vers 1814, et pour les deux associés en 1826. « Il est prouvé, dit Arago, que, pour la copie photographique des gravures, que pour la formation, à l'usage des graveurs de planches à l'état d'ébauches avancées, M. Niepce connaissait, en 1827, le moyen de faire correspondre les ombres

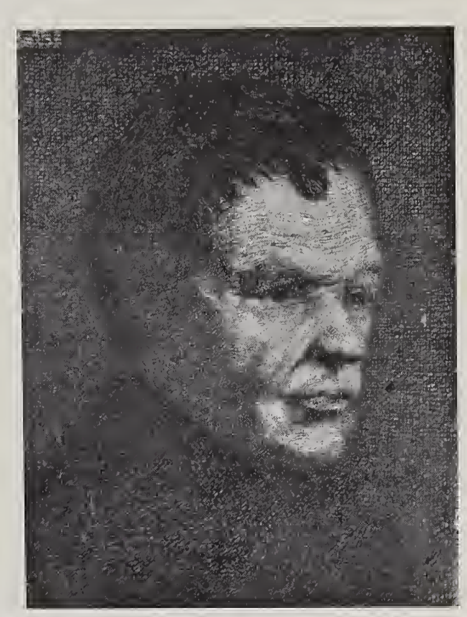
aux ombres, les demi-teintes aux demi-teintes, les clairs aux clairs; qu'il savait, de plus, ses copies une fois engendrées, les rendre insensibles à l'action ultérieure et noircissante des rayons solaires. En d'autres termes, par le choix de ses enduits, l'ingénieux expérimentateur de Châlons résolut, dès 1827, un problème qui avait défié la haute sagacité d'un Wegwood, d'un Humphrey Davy ». Et tous croyaient que cette découverte dût être favorable à la gravure; même à la Chambre française, en 1839, on fit ressortir les avantages que la science et l'art allaient retirer de l'invention de Daguerre, par la suppression de la longueur du temps de pose; et il est curieux de reproduire à propos de la photographie, qui devait fatalement détrôner la gravure, l'opinion de Paul Delaroche qui y voyait, au contraire, un aide précieux pour l'art en général et la peinture, ainsi que la gravure, en particulier. Dans une note rédigée à notre prière, dit encore Arago, plaidant pour qu'on accordât une pension de dix mille francs à Niepce, fils, et à Daguerre, ce peintre célèbre déclare que les procédés de M. Daguerre « portent si loin la perfection de certaines conditions essentielles de l'art, qu'ils deviendront pour les peintres, même les plus habiles, un sujet d'observation et d'études... Le peintre trouvera dans ce procédé un moyen prompt de faire des collections d'études qu'il ne pourrait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps, de peine et d'une manière bien moins parfaite, quel que fût d'ailleurs son talent ». Puis, après avoir combattu par d'excellents arguments les opinions de ceux qui se sont imaginés que la photographie nuirait à nos artistes et surtout à nos habiles graveurs, M. Delaroche termine sa note par cette réflexion : « En résumé, l'admirable découverte de M. Daguerre est un immense service rendu aux arts. »



AUGUSTE DANSE.
LA LESSIVEUSE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

Cependant, répétons-le, la photographie devait, à brève échéance, détrôner la gravure. En Belgique, pas plus qu'en France, vers 1840, on ne s'en doutait! Faut-il rappeler les sacrifices importants que le gouvernement s'imposa pour retarder la mort de cette manière périmée, dont il ne fit que prolonger l'agonie? Il y aurait eu un moyen, toutefois, de lui donner une splendeur nouvelle, et ce moyen eût été de prêcher aux graveurs, non pas la reproduction désormais inutile des tableaux, mais la composition d'œuvres originales. Pourtant personne, à de rares exceptions près, ne comprit cette nécessité inéluctable, et c'est pourquoi l'on peut écrire que, si nos graveurs ont chacun une personnalité en tant qu'ouvrier, ils n'en ont pas en tant qu'artiste, et que, parmi tous, Félicien Rops, pour ne s'être pas obstiné dans une voie sans issue, brille au premier rang.

La famille de Félicien Rops est d'origine flamande, sinon bruxelloise; ce nom est déjà cité, à propos de l'inhumation à Termonde d'un Mathias Rops ou d' Rops, dans un manuscrit du xv[e] siècle. Mais son aïeul devint bourgeois de Namur, déclara qu'il était fils de Philippe-Jacques Rops, né à Bruxelles; et, en effet, son extrait baptistaire, figurant dans les archives de la paroisse de Sainte-Gudule, porte à la date du 17 juillet 1713 : « Philippus-Jacobus, filius legitimus Joannis Rops et Catharinæ Ghoosens conjungum, susceptores Philippus Rops et Anna Verlaechen. » Quant au père de notre artiste, il s'appelait Nicolas-Joseph; sa mère se nommait Sophie-Josèphe Maubille; et lui, leur enfant unique, né à Namur, le 7 juillet 1833, fut inscrit à l'état civil sous les noms de Félicien-Victor-Joseph.



AUGUSTE DANSE.
PORTRAIT DU PÈRE DE L'ARTISTE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

A l'époque de la naissance du maître, son père vivait en rentier, après fortune faite dans la fabrication et l'impression des indiennes. Féru d'art, ce brave d'homme s'occupait énormément de musique, d'ailleurs avec un talent remarquable, chose que son fils a racontée dans une lettre à M. Edmond Bailly, lettre dans laquelle il dit entre autres choses, ayant silhouetté avec esprit les partenaires de son père, « le père Büch », bassoniste, et Van Gelroth, flûtiste : « Büch visait son basson, Van Gelroth sa flûte, mon père s'asseyait au piano-forte, et l'on jouait les vieux airs de Sébastien Bach, bien inconnu alors, et, pour se reposer, les sonates de Steibelt... Pendant ce temps, âme déjà vouée aux choses du dessin, je feuilletais, couché à plat ventre, à la lueur d'un « petit quinquet », un gros livre plein de belles illustrations : les fables de Jacob Kats. » Et ceci explique pourquoi le jeune homme, ayant terminé ses études classiques au collège de Notre-Dame de la Paix, dirigé par les jésuites, se sentit entraîné décidément vers l'art, suivant en cela les exemples paternels et les inspirations de son cœur; pourquoi, appartenant à une famille aisée et aimant le beau, il put s'adonner à sa vocation sans devoir redouter les débuts pénibles; pourquoi, insoucieux des lendemains malheureux, il épousa à l'âge de vingt-quatre ans, le 16 février 1857, M[lle] Marie-Théodore-Charlotte Polet, dont il eut un fils; pourquoi encore, peu après, il fraya à Bruxelles avec les jeunes artistes indépendants de son temps, parmi lesquels il se distingua, à preuve les intéressantes lithographies qu'il donna hebdomadairement, à partir de 1859, à une feuille satirique de la capitale : *Uylenspiegel.*

Malgré tout, Paris devait l'attirer bientôt : « Je faisais, dit-il, l'eau-forte tout seul en Belgique, et cela m'ennuyait d'en faire mal. Devers 1862, je vins à Paris pour apprendre « mon art » avec l'homme ou plutôt les deux hommes qui ont le mieux compris l'eau-forte au XIX[e] siècle : Braquemont et Jacquemart. Je travaillais chez Jacquemart, qui venait de fonder la *Société des Aquafortistes.* Je publiais chez Cadard des planches, aujourd'hui perdues et effacées, mais qui m'attiraient, je crois, l'estime des artistes, puisqu'au bout de six mois

j'étais nommé membre du Comité de la Société et qu'à la fin de l'année je remplaçais, comme membre du jury, le peintre-graveur Daubigny. Cela n'était pas si mal pour un petit Belge, venu de Bruxelles, ne sachant pas égratigner un cuivre! Des commandes et des offres suivaient. J'avais un vrai succès (l'édition épuisée en six jours) avec les *Cythères parisiennes* et j'illustrais avec Courbet, Flameng et Thérond les *Cafés et Cabarets de Paris,* de Delvau.



PORTRAIT DE FÉLICIEN ROPS, D'APRÈS UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

» Malheureusement pour moi, je reviens en Belgique, où j'avais déjà publié les *Légendes Flamandes* avec Charles De Coster. Ma bonne âme de Belge s'émeut de l'état piteux dans lequel se trouve la gravure en Belgique; je rêve toutes sortes de choses nobles, patriotiques et grotesques : la rénovation de l'eau-forte en Belgique, la création d'une Calcographie, et je me fourre dans la tête de faire de cette petite Belgique, si bien placée entre l'Angleterre, la France et l'Allemagne, un centre de publication comme Leipzig, ce qu'avaient aussi rêvé les éditeurs Schnée et Hetzel. Me voilà à l'œuvre et je commence le travail — énorme quand on connaît les dessous — de la publication de la *Société internationale des Aquafortistes.* »

Et c'est alors, vers 1870, que le maître s'entoura d'élèves, artistes de sa génération ou à peu près, au nombre desquels : Eugène Smits, le baron Jules Goethals, Edmond Lambrichs, Hippolyte Boulenger, Alphonse Asselbergs, François Taelemans, Louis Artan, Edmond De Schampheleer, Otto von Thoren, Charles Storm van 's Gravesande, Henri Van der Hecht, Théodore T' Scharner et bien d'autres, belges et étrangers; c'est alors aussi qu'il fit venir de Paris un imprimeur capable de tirer leurs œuvres, auquel il assura l'existence; qu'il fit fabriquer des cuves de papier en Hollande, chez Van Gelder, à Amsterdam, pour trois mille francs; qu'il acheta des presses et remit en état celles qui avaient servi à l'Ecole de gravure de Calamatta, presses reléguées à l'hôtel de ville de Bruxelles; qu'il loua des locaux afin d'y installer, et ses disciples, et son matériel. Mais tout cela fut inutile : l'entreprise échoua parce que le public se montra indifférent avec dédain et parce que le gouvernement, qui avait pourtant promis l'organisation d'une Calcographie nationale, ne s'exécuta pas...



FÉLICIEN ROPS. — LE PÈRE BUCH, BASSONISTE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

Or, tous ces déboires et d'autres raisons encore, notamment les sollicitations de Charles Baudelaire, poussèrent Félicien Rops à retourner à Paris : « Nous avons la visite de Rops



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

FÉLICIEN ROPS. — UNE GOUGE.

(Collection Edmond Picard, à Bruxelles).

qui doit illustrer *La Lorette*, avait déjà noté les de Goncourt, à la date du 5 décembre 1866, dans leur *Journal*. Un bonhomme brun, les cheveux rebroussés et un peu crépus, de petites moustaches noires en forme de pinceaux, un foulard de soie blanche autour du cou, une tête où il y a du duelliste de Henri II et de l'Espagnol des Flandres. Une parole vive, ardente, précipitée, où l'accent flamand a mis un *ra* vibrant... Il nous parle de cet ahurissement que produisit sur lui, sortant de son pays, le harnachement, le travestissement, l'habillement presque fantastique de la Parisienne, qui lui apparut comme une femme d'une autre planète. Il nous parle longuement du moderne, qu'il veut faire d'après nature, du caractère sinistre qu'il y trouve, de l'aspect presque macabre qu'il a rencontré chez une cocotte, du nom de Clara Blume, à un lever de jour à la suite d'une nuit de pelotage et de jeu — un tableau qu'il veut peindre, et pour lequel il a fait quatre-vingts études d'après des filles. » Et ce fut comme l'affirmation de ses doutes d'artiste et de son esthétique réaliste passée et future, qu'il s'est plu à résumer ainsi vers le même temps : « Je n'ai pas encore de talent, j'en aurai peut-être à force de volonté et de patience. J'ai encore un autre entêtement, c'est celui de vouloir peindre des scènes et des types de ce XIXe siècle, que je trouve très curieux et très intéressant ; les femmes y sont aussi belles qu'à n'importe quelle époque, et les hommes sont toujours les mêmes : ce n'est pas la perruque de Louis XIV qui fait les comédies de Molière. De plus, l'amour des jouissances brutales, les préoccupations d'argent, les intérêts mesquins ont collé sur la plupart des faces de nos contemporains un masque sinistre où l'instinct de la perversité, dont parle Edgar Poe, se lit en lettres majuscules ; tout cela me semble assez amusant et assez caractérisé pour que les artistes de bonne volonté tâchent de rendre la physionomie de leur temps. » En faut-il d'autres preuves ? « Si vous aviez vécu à Bruges, dit-il encore dans une lettre écrite de Knocke, en 1871, à M. Calmels, critique de *La Revue Nouvelle*, dans cette vieille Venise du Nord, qui n'est plus qu'un tombeau où les palais gothiques regardent tristement les nénuphars fleurir dans les bassins où cent navires venaient s'amarrer à la fois, où les vieilles femmes, roides et jaunes figures d'Hemling, rampent le long des quais déserts, comme si elles étaient les pleureuses de ce grand passé, vous comprendriez, mon cher Monsieur Calmels, le profond étonnement qui s'est emparé de moi lorsque je me suis trouvé face à face avec ce produit formidablement étrange qui s'appelle : une fille parisienne : M. Prudhomme, rencontrant au coin du boulevard la Vénus hottentote en costume national, serait moins ébahi que je ne l'ai été devant cet incroyable composé de carton, de taffetas, de nerfs et de poudre de riz. Aussi, comme je les aime !



FÉLICIEN ROPS. — LE BUVEUR, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE, EXTRAITE DE « L'UYLENSPIEGEL », DE CHARLES DE COSTER.

J'arrache au hasard deux ou trois feuillets de mon album, pour vous montrer que je n'ai pas perdu mon temps là-bas. J'ai une centaine de *Rosières du Diable* que je compte faire paraître cet hiver. Ne faites pas, je vous prie, grande attention à ces croquis happés au passage et au galop, et disséminés dans les coins des salles de bal. Je remporte d'ici près de deux cents études flamandes et hollandaises. Je dessinerai avec le même bonheur les grands yeux maquillés des Parisiennes et la chair bénie et plantureuse de mes sœurs de Flandre : je vous ferai voir mes Zélandaises. De l'alliance de l'Espagne et de la Flandre, de ce mariage de la neige et du soleil est né l'un des plus beaux produits humains. Rubens le savait bien, lui! Elles sont belles, simples, ardentes; elles ont une simplicité de mouvement d'une grandeur épique; elles vous font venir à la pensée les paroles de Barbey d'Aurevilly : L'épique est possible dans tous les sujets, soit qu'il chante le combat à coups de bâton d'un bouvier dans un cabaret, ou la rêverie d'une buandière battant son linge au bord du lavoir! *Et cela sans avoir besoin de l'histoire,* quand ce bouvier inconnu ne serait pas le Rob-Roy de Walter Scott, et cette buandière ignorée la Nausicaa du vieil Homère! »



FÉLICIEN ROPS.
FRONTISPICE DE « LA CHRONIQUE A LA CHAMBRE », FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

Et de fait, la caractéristique primordiale de l'œuvre de Félicien Rops est que le maître s'est montré avant tout réaliste, coloriste et penseur flamand. Par des liens ataviques mystérieux, qu'il s'agisse de ses peintures, de ses dessins ou de ses gravures, sa geste artistique s'apparente donc à celle de nos artistes nationaux. Il y a peut-être moins loin qu'on ne le croit de ses conceptions prodigieuses aux compositions des Van Eyck, des Memling, des Bosch, des Brueghel, encore de la plupart des maîtres glorieux de la Renaissance flamande du XVIIe siècle. Dirons-nous que, tout d'abord, sa forme sincère vaut l'impeccabilité de leur dessin? Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner quelques-unes de ses imaginations. Chez lui, comme chez eux, le trait revêt une signification juste. Le détail apparaît avec netteté. Aucune superfétation. C'est le laconisme de la pensée incisive. Le vouloir de dire exactement tout éclate aux yeux. Néanmoins, nulle sécheresse, et cette qualité prouve son talent de coloriste : il peint — qu'on nous passe cette expression ! — même lorsqu'il dessine, lithographie ou grave à l'eau-forte. Le clair-obscur, en effet, lui est familier comme il l'était à ses ancêtres de Flandre. Si la ligne par conséquent est exacte, si le trait mord avec acuité, si le détail s'impose précis, l'ensemble est velouté, harmonieux, vivant. Or, cette représentation de la réalité nullement approximative et dénotant une compréhension de l'art que, seuls, les vrais coloristes possèdent, a été mise par lui au service de l'idée; et l'affirmation de l'idée synthétique ayant toujours préoccupé plus ou moins nos maîtres célèbres, ceci démontre encore une fois qu'il descend dignement d'eux.

« J'ai fureté, affirme Félicien Rops, dans les boudoirs étranges pour y découvrir les finesses mystérieuses de la vie de Paris et le hasard des poses surprises. » Antérieurement, il avait scruté la vie simple de ceux qui l'entouraient à ses débuts. En agissant de la sorte que voulait-il? Aboutir sans cesse à la forme ponctuelle, à la couleur prestigieuse et à l'idée génératrice de

hautes pensées. Cependant, c'est surtout après s'être débarrassé du souvenir des œuvres de Gavarni, dont la manière lithographique le hantait dans sa jeunesse, en outre après qu'il eût gravé de délicieux frontispices pour les œuvres libertines, réimprimées par Poulet-Malassis à Bruxelles, que sa personnalité d'observateur et de penseur se révèle, car le type de la buveuse d'absinthe ne fut créé qu'alors. Pourtant, sans vouloir leur enlever rien de leurs mérites, nous ne croyons pas trop audacieux d'écrire que c'est à partir de ce moment, quand le maître eut épuisé pour un temps, aux environs de 1866, ses premiers motifs réalistes et autres, motifs dévoilant simplement une nature semblant sarcastique et impie, une imagination fantasque et active, que son génie rayonne. Abandonne-t-il donc ses préférences d'antan? Non certes; la nature reste toujours son inspiratrice, mais il possède comme une intelligence plus grande de la vie. Sa pensée synthétise ses idées. Reflets de concepts généraux, ses œuvres commandent l'admiration. Au fond de toutes existe, désormais, un levain d'idées concrètes. La narration de l'individualité a disparu, du moins ne se borne-t-il plus à l'exposer : « Adoptant le vieux concept du moyen âge, que l'homme flotte entre le Bien et le Mal, se débat entre Dieu et le Diable, entre la Pureté qui est d'essence divine et la Luxure qui est le Démon même, avec une âme de Primitif à rebours, il accomplit, l'œuvre inverse de Memling, il pénètre, résume le satanisme en d'admirables planches qui sont comme inventions, comme symboles, comme art incisif et nerveux, féroce et navré, vraiment unique », ainsi que l'a constaté M. J.-K. Huysmans dans *Certains*.



FÉLICIEN ROPS. — L'ARIETTE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE, SIGNÉE NIEDERKORN.

Mais alors, par suite d'une étrange aberration mentale ou, si l'on préfère, par suite d'une incompréhension singulière d'œuvres grandement moralisatrices, quelques-uns crièrent au scandale et taxèrent Félicien Rops de pornographe! — Ne proclamèrent-ils pas l'immoralité de « l'infâme Fély? » — Qu'importait, néanmoins? Savant en toute science, depuis les plus anciennes jusqu'aux plus récentes, l'artiste ne se soucia, ni des criailleries ineptes d'aucuns, ni d'une gloire populaire, qu'il jugeait ne pouvoir être que momentanée, travaillant toujours et sans cesse afin de réaliser son idéal, se contentant de l'approbation d'esprits supérieurs : J.-K. Huysmans, Puvis de Chavannes, Octave Mirbeau, Joséphin Péladan, Roger Marx, Edmond Picard et Eugène De Molder entre autres, artistes et esthètes à même de concevoir ses ambitions. D'ailleurs était-il sûr, et est-il sûr maintenant même, d'avoir eu et d'avoir du talent? Le 15 juillet 1895, il avoua à M. Félicien Champsaur : « J'ai horreur de toute popularité, et les baisers de la grande « Fama », si

doux aux lèvres des « Ohnètes gens » ne m'inspirent que du dégoût et le haut-de-cœur... Mon art n'est pas, *n'existe pas.* Je ne vois là que de l'esprit facile, et cette forme d'art m'est en répugnance. Je le disais à Gaston Bérardi, il y a quelques jours : Je chéris mon obscurité, j'en ai fait un dilettantisme et, par ce temps où tous les peintres triquent à la toile comme queues rouges de foire, *n'être pas su* constitue une enviable distinction. Je n'expose pas, pour ne pas m'exposer à recevoir une mention honorable décernée par des messieurs, qui n'ont souvent pas trop d'honneur pour leurs besoins personnels, puis je ne reconnais à personne le droit de m' « honorer », cette reconnaissance me paraissant être le comble de l'humilité... Je ne sais si je ferai quelque chose qui me plaise; quant à faire plaisir aux autres, je m'en moque comme de mes gants de l'an dernier... »



FÉLICIEN ROPS.
ÉTUDE DE NU, D'APRÈS UN VERNIS MOU ORIGINAL.

Ces doutes angoissants et ces dédains superbes sont, en réalité, d'un grand artiste: seuls, ceux-là qui ont conscience de la mission élevée de l'art craignent de n'avoir dit tout ce qu'ils avaient à dire; seuls encore, ceux-là qui dominent les masses par la force de l'intelligence méprisent la foule; et voici ce qui distingue l'œuvre de Félicien Rops : une écœurance énorme et un mépris souverain. L'humanité lui est surtout apparue perverse, soumise sans pudeur à la grande loi d'Amour, à l'attraction du passif vers l'actif, à cette destinée : la réalisation du neutre, et c'est là le côté religieux de son œuvre. Faut-il rappeler *Les Sataniques,* révélation de tout le mal opposé à la vertu? Et *La Tentation de saint Antoine,* ainsi que *La Femme au cochon,* plaidoyers par contraste au profit de la chasteté et de la continence? On a proclamé l'artiste méphistophélique, et il semble au prime abord vraiment diabolique. Mais ne vous y méprenez pas! S'il insiste avec plaisir sur la férocité du rut, s'il aime à reproduire la face des satyriasiques, s'il scrute volontiers le caractère des nymphomanes, si, en un mot, il s'évertue à noter toutes les turpitudes des sens génésiques, soyez-en sûr, il ne pèche pas par délectation, à l'encontre de la plupart de ceux qui, à toutes les époques, ont confiné leur art dans la reproduction de sujets pareils. D'ailleurs, l'ensemble de son œuvre, pour la nomenclature duquel il a fallu un volume, le démontre à suffisance. En regard du vice, on y voit placés la vertu, le corps soumis à l'âme, l'homme honnête faisant pendant au mâle ignoble, la femme décente en face de la femelle horrible, et, donnant toute la quintessence de son désir moralisateur, des planches affirmant des idées de justice suprême, imaginées les jours où les injustices sociales le frappaient : or,



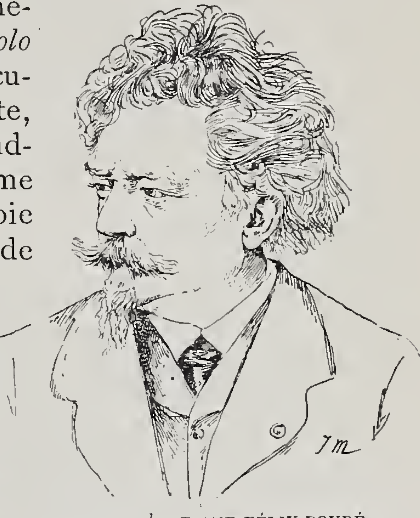
WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

FÉLICIEN ROPS. — L'ATTRAPADE.

(Collection Edmond Picard, à Bruxelles).

pour toutes ces raisons, Félicien Rops, qu'il se l'imagine ou non, est un des plus prodigieux artistes du XIX[e] siècle!

Si donc la Société libre des Beaux-Arts compta parmi ses membres un dessinateur et graveur merveilleux, elle eut encore l'honneur de voir débuter à ses salons deux maîtres qui pratiquèrent, l'un, exclusivement la sculpture : Antoine-Félix Bouré, l'autre, la peinture et la sculpture : Constantin Meunier. D'ailleurs, la sculpture, comme la peinture, devait évoluer vers un idéal plus moderne. Antérieurement déjà, Adolphe-Ferdinand Fassin avait envoyé de Rome, en 1863, l'*Aquajolo napolitain*, œuvre dans laquelle on constatait un désir indiscutable de briser le moule des conventions anciennes. A sa suite, de nombreux sculpteurs notamment : Victor Van Hove, Armand-Pierre Cattier, Henry Pickery, Albert Desenfans, Guillaume De Groot et Antoine-Félix Bouré s'engagèrent dans une voie nouvelle, et l'on peut dater d'alors la naissance d'une école de sculpture qui, à la fin de notre siècle, est parvenue à son apogée.



PORTRAIT D'ANTOINE-FÉLIX BOURÉ, D'APRÈS LA GRAVURE D'AUGUSTE DANSE.

Ce serait une erreur, cependant, de croire que l'évolution fut radicale du jour au lendemain. La plupart des statuaires belges restèrent longtemps encore sous le joug des théories précédentes. D'abord, ils se soucièrent indubitablement de vérité, mais sans pouvoir oublier complètement les données esthétiques de leurs aînés. Les arrangements conventionnels, chers à ceux-ci, les hantaient malgré eux. La nature, ou plutôt le morceau de réalité à représenter dans leur imagination, n'apparaissait pas exempte de préjugés. Lorsqu'il leur avait plu de modeler quelque motif réaliste, partout, après examen, on découvrait cette influence néfaste. Non, ils ne surent pas immédiatement faire fi des rets de l'école! Leur personnalité ne se libéra qu'après de grands efforts, de l'imitation des modèles qu'on leur avait proposés dans leur jeunesse. Les expressions justes de la vie leur échappaient le plus souvent. Bientôt, toutefois, on vit exposer de francs morceaux de sculpture par Antoine-Félix Bouré aux salons de la Société libre des Beaux-Arts, et puis d'autres, aux salons officiels, morceaux de sculpture au nombre desquels il est équitable de signaler, à cause du charme qu'il dégage, de la naïveté de la conception et de la puissance de l'exécution, *L'Enfant au lézard,* une des principales œuvres de l'artiste.

Sans doute, un avenir brillant eût été réservé à ce brillant sculpteur si son décès prématuré n'avait mis fin à sa geste artistique, car ses conceptions permettent de croire qu'il était doué pour occuper un premier rang, au nombre de nos maîtres célèbres. Plus heureux que lui, par contre, fut, en tant que réaliseur, Constantin Meunier, dont l'œuvre est d'une navrance totale, que l'artiste avoue parfois, quand des

ANTOINE-FÉLIX BOURÉ. — L'ENFANT AU LÉZARD (MUSÉE DE BRUXELLES).

papillons noirs offusquent sa sérénité coutumière ou, si l'on veut, sa résignation stoïque en face de ce que l'on dénomme la Fatalité!

Et l'écœurement de pareille moisson d'art pénible, comment l'expliquer sans une scrutation profonde d'un passé douloureux et d'un présent enténébré, plus aisé à deviner néanmoins qu'à écrire? Nous ne le savons! Du reste, nos états d'âme actuels ne sont que les succédanés de nos minutes d'âme vécues naguère. A l'élaboration mystérieuse de notre être conscient, président de grandes lois inéluctables. Quelques-unes sont connues; beaucoup d'autres sont ignorées. Mais qu'importe! L'évolution naturelle est ininterrompue. Sur l'humus de nos sensations antérieures, que pourrait-il germer, sinon des imaginations particulières, en rapport direct avec elles? De telle sorte, il suffit qu'un homme ait eu une impression initiale quelconque pour que ses mouvements psychiques se développent dans un certain sens, béatifique ou damnant. C'est une simple constatation de faits déterministes que l'étude de la physiologie, corroborant celle de la psychologie, permet à l'heure actuelle, car la vie automatique des phénomènes de l'esprit ne se développe pas toujours avec unité, de manière à laisser subsister une conscience commune et une liberté absolue. Tour à tour donc, point dans notre cœur la joie ou la tristesse. Au fond de notre âme, nous célons des trésors de bonheur ou de douleur, de la lumière ou de l'ombre, le ciel ou l'enfer. Soit; toujours la « Grâce » des mystiques nous illumine; mais souvent nous ne l'entrevoyons guère. Et traduit en langage scientifique, cet axiome signifie que, parfois, nous sommes distraits de notre idéal; que la tendance de notre être vers la synthèse et la personnalité — tendance qui reste le caractère général des phénomènes psychiques — est contrariée, et alors nous souffrons. Or, bien comprise, cette exégèse métaphysique, basée sur la physiologie expérimentale, explique l'art de Constantin Meunier, son art qui est le résumé de sa vie.


CONSTANTIN MEUNIER. — LE VERRIER, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

Constantin-Émile Meunier naquit à Etterbeek, le 12 avril 1831. Son père, Louis, en ce temps, était receveur des contributions, et sa mère, née Charlotte Filemont, avait donné le jour à six enfants, trois garçons et trois filles, enfants dont Constantin était le cadet, lorsque, peu après la naissance du futur artiste, le père de celui-ci décéda. Partant, les ressources de Mme Meunier se trouvèrent réduites à une pension de veuve, insuffisante pour élever les siens. Que fit-elle alors? Propriétaire d'une maison située sur la place du Petit Sablon, elle quitta Etterbeek, s'établit en ville dans l'immeuble lui appartenant, y ouvrit un magasin de modes, loua des chambres et put ainsi songer, sans trop de crainte, à l'avenir. Du reste, ses enfants grandissaient. Bientôt ses jeunes filles, dont l'une épousa le graveur Auguste Danse et l'autre un employé du ministère des Travaux publics, M. Collard, l'aidèrent dans son commerce; son fils aîné, Jean-Baptiste s'engagea en qualité de typographe dans une imprimerie et le second trouva à se caser dans une administration gouvernementale, tandis que le plus jeune, Constantin, faisait

ses études élémentaires. Cependant, par quel concours de circonstances la vocation d'artiste se révéla-t-elle chez Jean-Baptiste Meunier et chez son frère? Théodore Fourmois, sur ces entrefaites, était venu habiter chez Mme Meunier. Peut-être bien est-ce lui qui leur donna le goût de l'art. Quoi qu'il en soit, Jean-Baptiste ne tarda pas à devenir l'élève de Louis Calamatta qui dirigeait l'École de gravure de Bruxelles, dans le but d'apprendre à manier le burin; puis, à son tour, il développa le germe de l'art chez son cadet; et ce devait être chose intéressante que de voir l'ouvrier typographe, harassé par un double travail, celui de l'atelier et encore celui de la gravure — car il continuait de pratiquer son métier, — corrigeant les premiers essais du grand peintre-sculpteur qui nous occupe!

Constantin Meunier était d'une nature maladive, fort enclin à la tristesse, très timide au surplus, et qui a frayé, ne fut-ce que pendant une heure, dans ces horribles milieux académiques, où l'être né délicat de sentiments souffre, cet homme comprendra que les cours publics ne réalisaient pas ses désirs : il y subit le martyre! Les gamineries le désolaient. Les contacts grossiers le rebutaient. Les grivoiseries le navraient. Donc, à bout de patience et d'ennui, il s'en alla, un beau jour, demander au sculpteur Charles-Auguste Fraikin, l'autorisation de fréquenter son atelier, d'être son élève, jugeant qu'il ne pouvait plus longtemps supporter le contact exaspérant des élèves à l'académie, de ceux surtout qui modelaient sous la direction de Jehotte : « Mais chez Fraikin, explique Meunier, mon temps se passait à mouler ou à préparer la terre plastique, dont le maître avait besoin pour ses travaux. A l'occasion, en passant, je recevais une petite leçon de modelage. Et malgré cela, je considérais mon professeur comme un dieu! Pour lui plaire, pour entrer dans ses bonnes grâces, je ne reculais devant rien, car je faisais toutes les commissions utiles à tous, et j'allumais encore le poêle avec un soin extrême... »



CONSTANTIN MEUNIER.
PATURAGES, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

Lors, en 1851, à l'âge de vingt ans, Constantin Meunier exposa au salon de Bruxelles, une esquisse en plâtre : *La Guirlande.* Ce n'était, toutefois, qu'un essai, une chose de nulle valeur, à son sens. Décidément, les combinaisons classiques de Charles-Auguste Fraikin n'étaient pas pour lui plaire, son sentiment ne s'y reflétant point. Et il se sentit entraîné, tout à coup, vers la représentation picturale des tristesses réalistes, chères à Charles Degroux; car il abandonna, en effet, l'ébauchoir pour la brosse.

Tour à tour, de 1857 à 1871, avant et après son mariage contracté à Verviers, le 21 avril 1862, avec Mlle Léocadie Gornaux, mariage dont naquirent six enfants, trois garçons et trois filles, dont deux filles seules survivent, il produisit aux salons de Bruxelles et de Gand : *La Salle de Saint-Roch,* — une chambre d'hôpital froide, où une sœur de charité lave les pieds à un

squelette de vieille, affalé dans un fauteuil; — *L'Enterrement d'un trappiste,* — une scène lugubre, rappelant cette pensée monacale : « Frère il faut mourir! » — en collaboration avec Alfred Verwée, *Les Trappistes laboureurs,* — une représentation émue des durs travaux habituels à ce genre de religieux; — *L'Office au couvent de la Trappe*, — une étrange vision du mysticisme douloureux des moines. — Puis, comme tous ces tableaux, quoiqu'ils fussent d'un art essentiellement suggestif et humain, ne lui permettaient pas de



CONSTANTIN MEUNIER. — L'INDUSTRIE, D'APRÈS UNE ÉTUDE POUR UN HAUT-RELIEF.

vivre, qu'ils le contraignaient à végéter misérablement, à l'instigation de Charles Degroux, il entreprit des décorations industrielles, quitte à reprendre, dès que ses ressources suffisaient, la peinture de son idéal triste, quelque scène de la vie des pauvres : *La Guerre des paysans,* qui date de 1871, par exemple. Cependant, à peine avait-il, Dieu sait au prix de quels sacrifices! avec une éloquence singulière, exprimé ses douleurs propres devinées, soit chez les austères reclus, soit chez les victimes de la misère ou de la tyrannie étrangère que, toujours, le besoin le forçait de recommencer ses créations mercantiles d'art appliqué... Toutefois, en 1880, M. Camille Lemonnier, travaillait en collaboration au *Tour du monde :* il décrivait la Belgique, ses plaines fécondes, ses landes stériles, ses montagnes charmantes, ses villages proprets, ses villes antiques; et il vint à l'esprit de l'admirable écrivain, parent par alliance de l'artiste, — car il épousa la fille de M. Collard, son beau-frère, — de demander, au talent de Constantin Meunier l'illustration



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

CONSTANTIN MEUNIER. — LA GUERRE DES PAYSANS.

(Musée de Bruxelles).

de ses pages vibrantes, consacrées aux prolétaires de l'usine et de la mine.

Or, ce fut pour tous une révélation : le peintre, à la suite de l'écrivain, découvrit une voie inexplorée jusqu'alors, une source inépuisable de peines à narrer éloquemment, les souffrances épouvantables, sans cesse renouvelées, des misérables broyés par l'industrialisme contemporain!

De cette époque et des années suivantes datent : *Dans l'Usine, La Chaudronnerie de l'établissement Cockerill, La Coulée de l'acier aux usines de Seraing, Le Retour de la fosse, Le Creuset brisé.* Mais, le besoin du gain à réa-



CONSTANTIN MEUNIER. — LE DÉJEUNER A L'USINE, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

liser, était là toujours immanent. Ces peintures, encore une fois, quelques belles fussent-elles, ne donnaient à l'artiste, unanimement loué par les esthètes, que de maigres ressources. Il supplia, en conséquence, le gouvernement de l'aumôner d'une commande et, au lieu d'acquérir une de ses toiles, on l'envoya en Espagne, à Séville, afin d'y copier *La Descente de croix* de Pedro Campana...

Le maître partit donc, en 1882, avec son fils, Karl — un jeune peintre enlevé hélas! à son affection depuis, presque au moment même où son second fils mourait, au Brésil, — revint de là-bas avec une ample moisson de croquis et de tableaux qui furent exposés au Cercle artistique de Bruxelles, en 1883, tableaux parmi lesquels il faut noter : *Le Café-Concert, La Procession du Vendredi-Saint* et *Une Fabrique de tabac, à Séville.*

Qu'était-ce que tout ce bagage artistique, cependant? Une nouvelle évolution dans la personnalité de l'artiste, car, en 1885, à l'âge de cinquante-quatre ans, il redevint statuaire : « Un jour, raconte Meunier, me promenant

au port d'Anvers, j'ai été frappé par la mâle silhouette d'un débardeur. Il m'a semblé que la sculpture, seule, pût traduire mon impression, et j'ai essayé... » Et ses essais admirables, dont quelques-uns ornent les musées belges et étrangers ou les places publiques, sont intitulés : *Le Puddleur, Le Marteleur, Le Grisou, L'Ecce Homo, La Lassitude, Le Débardeur, Le Mineur à la veine, Le Faucheur, La Glèbe, Les Puddleurs au four*. Mais, entre tous, mieux que les autres, *Le Grisou* synthétise l'œuvre de Constantin Meunier, car cette conception est un cri de douleur immense, la narration impitoyable de ce qu'une âme peut souffrir.

Au fond de l'érèbe houiller, un drame a eu lieu. Le grisou a fait des victimes. Elles gisent inanimées. Il en est éparpillées partout, à six cents mètres sous terre. On les retrouve une à une. Le sinistre les a dépiécées. Ce ne sont que membres roussis, moignons sanguinolents, têtes, jambes et bras déchiquetés, collant à des lambeaux de vêtements noirs, humides, puants. Et, là-bas, à l'orée du puits, se profile dans la nuit profonde, sans lune et sans étoiles, dans la nuit teintée de suie, le hangar goudronné du criblage, la morgue effrayante...



CONSTANTIN MEUNIER. — HIERCHEUSES, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

Déjà, des êtres informes sont jetés, côte à côte, sur la paille fraîche. A la lueur rougeoyante des torches lugubres, la Justice opère! Quelque procureur du roi, un juge d'instruction, un greffier, bourgeois corrects, vêtus de fantaisie; des gendarmes encore, portant ironiquement des armes, proprement fourbies, aux luisures vacillantes; toute la Justice enfin! défend les morts contre les vivants? Peut-être; mais, par sa présence, cette force, simulant avec dérision l'Eternelle Justice, empêche plutôt la foule d'attenter aux intérêts des actionnaires, pour qui peinent nombre d'humains. Cependant, la masse moutonnière ne songe point à ses légitimes revendications; elle se morfond douloureusement, dans la nuit profonde, sans lune et sans étoiles, dans la nuit teintée de suie, près du hangar goudronné du criblage, la morgue effrayante...

Car, à chaque découverte d'un cadavre remonté à la surface, elle s'ébranle. Les âges et les sexes se confondent dans un navrant défilé, s'agitant dans l'ombre opaque, piquée de lumières ternes, tremblotant derrière les vitres marbrées de crasse, couvertes, dirait-on, d'un crêpe de deuil, derrière les vitres sales du hangar goudronné du criblage, la morgue effrayante...

Et, lentement, tous s'avancent, l'œil sec, les muscles raidis sous l'étreinte de l'angoisse, craignant d'entrevoir un être aimé, un ami, un parent, un mari ou une femme, un fils ou une fille, un père ou une mère, un fiancé ou une fiancée, dépiécé, aux membres roussis, aux moignons sanguinolents, une tête, des jambes, des bras déchiquetés, collant à des lambeaux de vêtements noirs, humides, puants...

Ils passent devant un cadavre, maculé de taches bleuâtres ; et ce cadavre est celui d'un fils...

Telle mère l'a reconnu. Elle s'arrête. Sa torture est intérieure. Elle semble

pétrifiée. Une contemplation muette narre le plus écœurant des drames qui soient : c'est la version moderne des douleurs virginales, endurées au Calvaire, autrefois, par Marie!

Mais, si *Le Grisou,* ce chef-d'œuvre du maître, est capital dans sa geste artistique, il serait enfantin de ne pas constater que d'autres œuvres, germées de son intellectualité, l'égalent. Qu'on les étudie longuement, n'importe laquelle, et l'on se convaincra qu'elles décèlent invariablement un sentiment élevé de compatissance envers les malheureux, un idéal concret essentiellement naturaliste, parce que Constantin Meunier cherche dans les tréfonds de l'âme contemporaine ses latences caractéristiques, rarement béatifiques, très souvent pénibles, notre société portant en elle toutes les aspirations irréalisées d'un siècle entier, et étant travaillée par une révolution économique radicale.

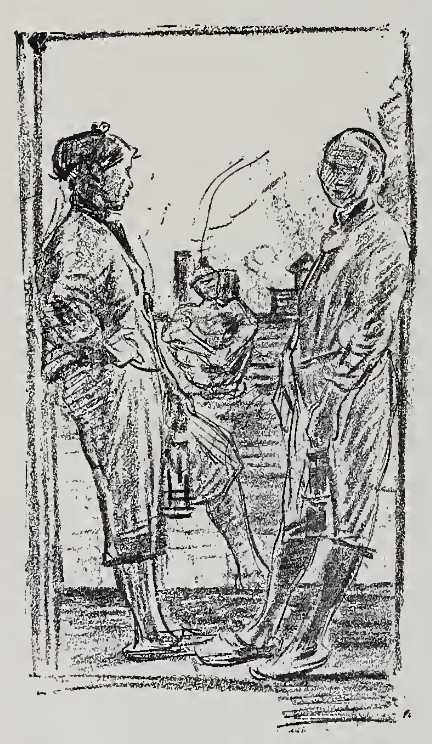
Ah! on s'était plu à concevoir un monde transformé par la liberté, et on n'a trouvé que la force écrasant la faiblesse. On avait rêvé la résurrection de l'éden biblique, et on n'est parvenu qu'à ressusciter l'enfer. On avait cru à tout jamais morte la tyrannie, et on a engendré le capitalisme tortionnaire. On avait clamé que tous les hommes sont frères, et on a vu que les humains ne sont que des égoïstes. La Liberté, l'Égalité et la Fraternité ne sont que de vains mots, en vérité! D'aucuns en ont fait des idoles, sublimes symboles de l'absolu bonheur. Mais, ces idoles aux pieds d'argile se sont effondrées brusquement. Qu'en reste-t-il donc? Un vague souvenir! Cependant, la bête affamée est dressée. Elle revendique avec raison ses droits. Elle patiente néanmoins toujours. Elle souffre momentanément, encore. Mais, un jour viendra où, ni les raisonnements captieux, ni les concessions vagues, ni les tergiversations ridicules, ni les armées mercenaires ne suffiront, soit à satisfaire ses appétits, soit à la maintenir. Elle se ruera sur les piteux jouisseurs, les martyrisera à leur tour, les égorgera ensuite, et ce jour heureux, le peuple verra la Lumière! Une période historique nouvelle de paix et de concorde sera née, période transitoire, sans doute, car il y aura toujours des pauvres parmi nous. Mais, peut-être, comprendra-t-on, alors, que la base de toute morale est le principe admirable : « Aimez-vous les uns les autres! »



CONSTANTIN MEUNIER. — HOUILLEURS, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

Or, telle est la portée sociologique des peintures et des sculptures de Constantin Meunier : les manœuvres, les galibots, les hiercheurs, les remblayeurs, les raccommodeurs, les haveurs, les machineurs, les chargeurs, les cribleurs, les porions, les freineurs; tout ce monde industriel, victime, qui crève de faim et se serre le ventre, pour engraisser ceux qui mettent en pratique l'aphorisme brutal formulé par M. Guizot : « Enrichissez-vous »; tout ce monde qui se meut dans des paysages, où se dressent les beffrois énormes des puits, les tourelles carrées des pompes d'épuisement, les toitures goudronnées

des chambres de charronnage; tout ce monde à figures bleuies, comme tatouées de charbon, gâtées par les continuels lavages au savon noir; tout ce monde géhenné par les fosses : le Voreux, la Victoire, Crèvecœur, Mirou, Saint-Thomas, Madeleine, Feutry-Cantel, Requillart et cent autres, appartenant on ne sait à qui, « à des gens »; tout ce monde menace la société pourrie. De même donc que le livre d'Émile Zola, *Germinal,* constitue le meilleur plaidoyer en faveur des ouvriers et de leurs justes revendications, de même l'œuvre de Constantin Meunier constitue la plus fidèle narration « des brutes menaçantes qui ne savent pas lire et crèvent de faim. » Les deux artistes ont peint, en effet, avec une singulière éloquence Étienne Lantier, Maheu, Chaval, la Maheude, Catherine, Zacharie, Levaque, la Mouquette, Jeanlin, Pierron, Lydie, Lénore, Henri, Bébert, le vieux Bonnemort. Ils ont décrit le rauquement formidable des machines, les cheminées effrayamment ignivomes, le ciel plafonné de fumée, le cahottement agaçant des berlines, le choc rythmique des rivelaines, entamant la taille; dans un paysage terrible, le labeur journalier enfin! de tout un peuple d'êtres qui crachent noir, leurs peines, leurs douleurs, leurs angoisses et, comme pour bien indiquer la fatalité éternelle de ce milieu et de ces esclaves, le coup de bestialité soufflant dans la fosse, le désir subit du mâle, lorsqu'un mineur rencontre une pauvre fille, tandis qu'elle roule une berline, à quatre pattes, les reins en l'air, gonflant de ses hanches sa culotte de garçon!...



CONSTANTIN MEUNIER. — HIERCHEUSES, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

Mais il était autre chose à dire que ce pessimisme, la joie de vivre devait solliciter aussi certains à peindre. La race flamande d'ailleurs, quoique spiritualiste, s'est toujours complue dans la matérialité; même l'on peut affirmer que ce spiritualisme ne fut jamais exclusif des bonheurs terrestres. En faut-il des preuves? Qu'on se rappelle simplement les splendeurs du culte catholique, admises à toutes les époques de l'histoire des Flandres, encore tolérées, mais avec des atténuations, chez les peuples du Nord convertis au protestantisme. Et, quand on va au fond des choses, quand on dépouille de toute sentimentalité les œuvres des artistes qui s'apitoyent ou crient vengeance, par exemple un Charles Degroux ou un Constantin Meunier, on s'aperçoit que leur compatissance ou leurs revendications sont nées encore de cette absence des jouissances secondaires, constatée chez les autres, sans doute autant que de charité chrétienne. Or, mieux que la plupart des maîtres contemporains, Alfred Verwée a réussi à exprimer le vouloir animant la race flamande de vivre d'une vie plutôt matérielle. Le thème qu'il a choisi pour son enseignement involontaire, cependant fertile en remarques, est la « Mère Flandre », elle-même. On l'a constaté : « Ce fut un peintre optique. » Sans qu'il s'en doutât, par conséquent, son instinct de coloriste l'a conduit à résumer des appétences particulières chez ses compatriotes. Et si, partant, son œuvre a une valeur considérable, cette valeur est générée par sa sincérité.



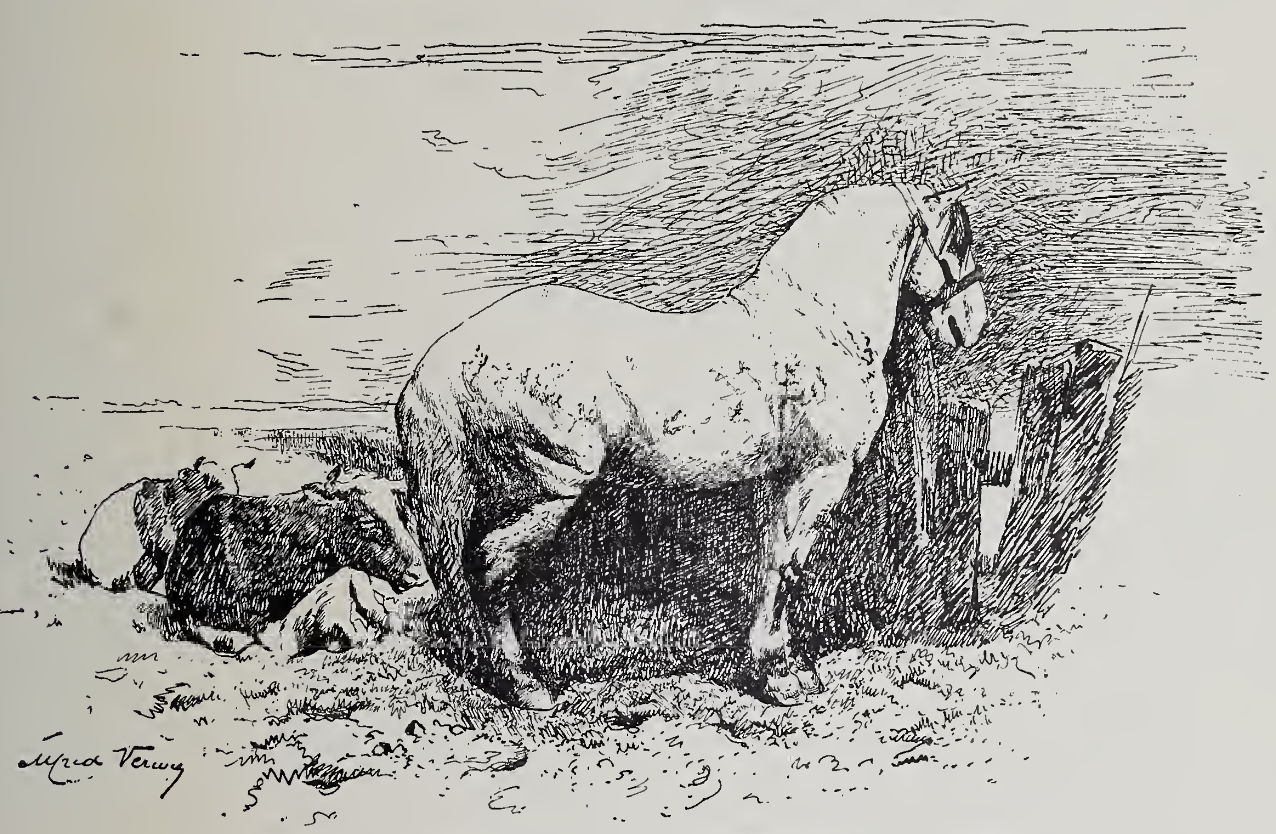
WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

CONSTANTIN MEUNIER. — LE GRISOU.

(Musée de Bruxelles).

Il est au musée de Bruxelles une toile superbe, un chef-d'œuvre de belle peinture et de haute philosophie inconsciente : *La Fécondité,* de Jacques Jordaens. Nous l'avons écrit ailleurs, peinture de la hantise charnelle, des besoins d'union des sexes, de l'aimantation épidermique, c'est une profession de foi épicurienne. Qu'incite-t-elle à penser? Que le plaisir est le souverain bien de l'homme, que tous nos efforts doivent tendre à l'obtenir, que le « Manuel d'Epictète » n'est qu'un leurre, que ce stoïcisme adéquat des doctrines de



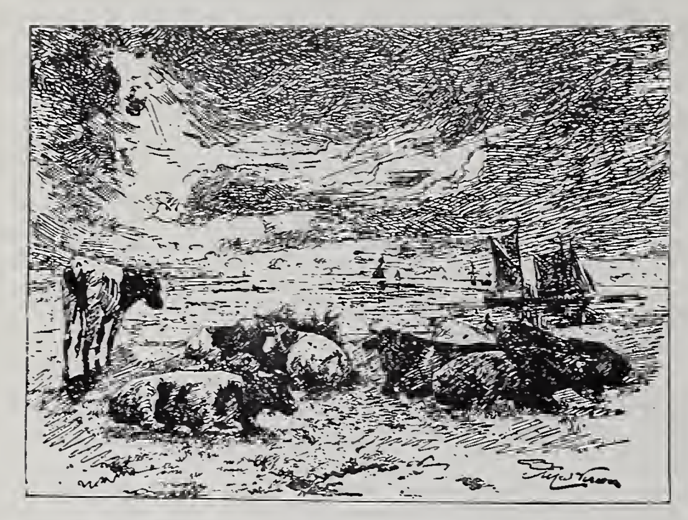
ALFRED VERWÉE. — L'ÉTALON, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL A LA PLUME.

Zénon, professées au Portique, est totalement fallacieux; et elle viserait à révoquer en doute les conceptions cosmogoniques anciennes, si certains détails ne s'y remarquaient, aussi bien que l'on serait tenté de croire qu'elle constitue un prodrome initiatique, puisé à la source de toute science : la révélation mosaïque, si l'on ne savait que Jordaens ne fut pas un savant.

S'il est arrivé, ce peintre, à une somme de connaissances occultes, ce n'a pas été exclusivement par une tension d'esprit vers la métaphysique; la cognition de l'Être lui fut octroyée principalement par l'étude de l'objectivité : la sensation étant la base première de son art, il voyait, il sentait, il pensait ensuite. Nulle transcendance absolue n'a donné lieu, par conséquent, à son iconographie; si elle résume partant des apophtegmes, c'est parce qu'il les a découverts lui-même, et sous ce rapport son art est flamand; car notez que, dans le Nord, il n'y a pas eu de théosophes dogmatiques parmi les ouvriers d'art, comme il y en eut en Italie, avant et pendant la Renaissance, à cause de

l'instinct coloriste qui a dominé toujours chez nous, excluant l'intellectualité parfaite et abstraite.

La femme nue, debout au centre de *La Fécondité,* ne symbolise pas Héva, l'existence élémentaire, l'origine de tout ce qui constitue cette existence, au sens de la Genèse : c'est l'Ève exotérique, la mère de l'Humanité, la source de la germination! Sa chair éclabousse de lumière. La tête, le dos, la croupe, les jambes, les bras, tout ce corps de satin et de velours chatoye, vibre, pétille, éclate, puis atténue, ternit, efface les figures voisines. C'est lui que l'on aperçoit toujours, par-dessus tout, massif, noble, majestueux, opulent, fécondant, envahissant, prédominant, excitant les passions, renouvelant le monde! Soit; il est encore d'autres matrones autour. L'une contemple ses seins découverts avec ostentation, l'autre, accroupie, tient une grappe de raisin que reluque un satyre, tandis qu'un second être mythique porte un sylvain sur ses épaules robustes, pendant qu'un homme soutient des fruits divers, succulents, abondants, vermeils. Mais tout cela n'est qu'accessoire; l'idée première est là exaspérante : rien n'est vrai, en ce bas monde, que les plaisirs charnels!



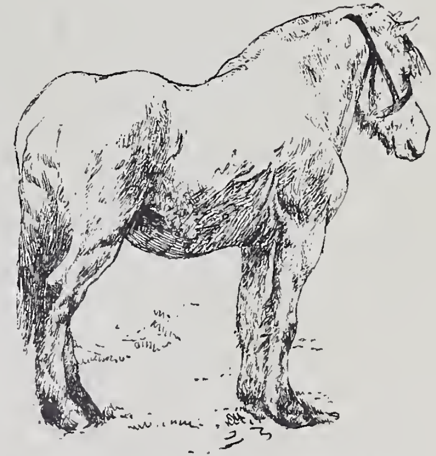
ALFRED VERWÉE. — L'EMBOUCHURE DE L'ESCAUT, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL A LA PLUME.

Et ce matérialisme, répétons-le, a été proclamé par Alfred Verwée. Il lui a semblé aussi que les sens dussent être satisfaits avant tout. Certes, ce n'est pas la femme fécondant le monde qu'il a entrevue, mais la terre et l'animalité nourricières des humains. De souche flamande comme ses ancêtres, les prestigieux peintres d'antan, il a simplement raconté ce qu'il voyait journellement. La nature lui apparut, donc, toujours en fête. Au lendemain de son décès, M. Camille Lemonnier, écrivit en guise de préface, en tête du catalogue de l'exposition de ses œuvres, qui eut lieu à Bruxelles, au mois d'avril 1896 : « Fermés, à jamais fermés par les poings de la mort, ces admirables yeux où se joua le prisme, qui burent les rosées de la terre, ces yeux si passionnément amoureux de vie et de lumière.... O la fête de tels yeux! L'incomparable volupté des visions qui caressèrent leurs miroirs! Et toute la joie des matins, la fixe et dure splendeur des midis, l'or poudroyé des heures à leur déclin! Yeux magiciens en qui s'alchimisèrent jusqu'au radieux orient des gemmes, jusqu'à l'exaspération des métaux, les ardentes et fortuites conjonctions des tons, les moelleuses et splendides réfractions de l'arc-en-ciel! Yeux ivres de la beauté fleurie des prairies, des satins moirés de l'horizon, de la courbe balancée des grands nuages passant comme des gabares d'argent au large des ciels de Flandre! »

Et de fait, le maître ne fut pas un penseur dans l'acception totale du mot. Son art se borna à la représentation de l'extériorité des choses. Que lui importait leur essence? Un jour, il soutint cette théorie, dénotant une instruction philosophique nulle : « La Vénus de Milo est plutôt plastique qu'expressive! »

Ses toiles suggèrent par conséquent des pensées, uniquement parce que ce sont de fidèles reproductions de la nature. Du reste, il lui paraissait que l'artiste ne dût pas aller au delà; et, pour tout dire, dans le sens de copiste de l'objectivité, il se rapprocha peut-être encore davantage des Hollandais que des Flamands, les premiers ayant eu plus que les seconds, surtout au XVIIe siècle, cet amour excessif de l'exactitude, résulté en somme de leur conception philosophique de la vie. M. Thoré Burger, dans ses *Salons,* notait cette remarque, déjà, en 1864, à propos de l'Exposition de Paris de cette année, où l'artiste avait envoyé son *Attelage flamand,* du musée de Courtrai : « M. Alfred Verwée, a-t-il écrit, semble s'être éduqué tout seul, par l'étude directe de la nature. On ne dirait pas qu'il est du pays d'Ommegang et de M. Verboeckhoven. La manière dont il voit les animaux le rapprocherait plutôt des Hollandais, au bon temps d'Aalbert Cuyp. Ses *Bœufs dans la prairie,* au salon de 1863, annonçaient une certaine grandeur dans les formes, et de l'ampleur dans l'exécution. Son tableau de cette année, un *Attelage flamand,* est une œuvre accomplie en ce qu'elle est. Rien à y reprendre. Effet de neige, comme dans les *Chevaux cosaques,* de M. Schreyer, mais moins terrible. Les champs ensemencés sont couverts de neige, tant mieux! ça fera pousser le blé, et la moisson sera abondante. Il n'y a pas de quoi arrêter le travail, et les bœufs vont partir, attelés à une charrette encore remisée sous la grange. Les superbes animaux! La correction du dessin linéaire qui les enlève en relief sur ce fond de neige, la certitude avec laquelle tous les plans de leur structure sont accusés, leur donne un style qui rappelle les grands bœufs de la campagne romaine. Le style et l'Italie, nous y voilà, même à propos de la Belgique. Peut-être, en effet, l'Italie, comme autrefois la Grèce, et en général les pays du Sud, ont-ils le privilège d'une certaine beauté artiste qu'on s'habitue à admirer comme type. Il est sûr que beaucoup de races sont plus belles au Midi qu'au Nord. »

Cependant, l'artiste venait à peine de débuter! En effet, Alfred-Jacques Verwée naquit à Saint-Josse-ten-Noode, le 23 avril 1838, de Louis-Pierre, artiste-peintre, originaire de Courtrai, élève d'Eugène Verboeckhoven dont il adopta le genre, et de Claire Van der Smissen. Tout jeune, il fréquenta les cours de l'athénée de Bruxelles et en sortit, après des études professionnelles, pour conquérir le diplôme de géomètre-juré. Mais ce n'était pas le but de ses désirs : il aurait voulu devenir ingénieur et suivre les cours de l'Université de Bruxelles, ambition irréalisable néanmoins, car la famille Verwée était assez nombreuse, composée de quatre enfants, trois fils et une fille, et elle n'était pas riche. Alors, décidément, il nourrit le projet de voyager au loin, de s'engager comme marin. Mais encore une fois, cet idéal n'était pas admissible au sens de sa mère. Enfin, en désespoir de cause, il trouva bon de peindre à l'exemple de son père et de son frère Charles-Louis, peintre de genre secondaire, et il prit des leçons, à partir de 1853 ou 1854, chez un Brugeois, totalement inconnu dans l'art, habitant Bruxelles, F.-Ch. Deweirdt...



ALFRED VERWÉE. — FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL A LA PLUME.

Il faut croire que les progrès du jeune homme furent rapides, car, en 1857, il débutait à Bruxelles avec un tableau représentant des animaux dans une prairie, puis il exposa, au salon de Bruxelles encore, en 1860, une autre toile de même genre, qui fit écrire par M. P.-A. Proost, dans une étude sur ce salon : « M. A. Verwée est un jeune peintre qui a son sort entre ses mains; son *Troupeau de bœufs* dénote un véritable tempérament d'artiste; seulement il est à craindre qu'il ne se laisse entraîner par certains engouements. Le réalisme le tente fort, on s'en aperçoit; s'il ne réagit pas contre les obsessions qui lui viennent de ce côté, il aura le sort de tant d'autres jeunes gens, que ce sphynx a tué au début de leur carrière... »

Le fait est que le futur auteur des *Eupatoires* persévéra dans la voie qu'il s'était tracée, sans souci des prédictions pessimistes des derniers romantiques et de leurs critiques attitrés, à preuve ses succès postérieurs à Paris. Mais il avait vingt-six ans, l'âge des illusions! Ensuite, Diaz, Rousseau, Manet, Fromentin, Barye et d'autres maîtres français l'avaient encouragé, durant un séjour qu'il fit vers ce temps dans la capitale française. Cependant, la lutte était pénible à soutenir. Songez-donc! Les années suivantes, en Belgique, il ne parvint, qu'à gagner quelques centaines de francs par an, et il fallait qu'il vécût de son travail! Alors, le désespoir s'empara de lui et, en 1867, il se rendit à Londres, où sa famille avait émigré aussi, espérant trouver là un sort meilleur. Toutefois, ce n'était pas l'endroit qui convenait à un animalier flamand; il s'en aperçut bien vite! En 1868, donc, le voilà de nouveau en Belgique et cette année, le 10 octobre, il épousa, à Ixelles, Mlle Hermine-Wilhelmine Vernieuwe, dont il eut quatre enfants, trois filles et un garçon.

ALFRED VERWÉE. — DANS LA PRAIRIE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

Médaillé depuis longtemps à Bruxelles et à Paris, quoique ces sortes de distinctions n'aient guère d'importance, il était en droit d'espérer un sort à l'abri de tout souci matériel. Mais les vrais artistes ne sont pas compris de sitôt! Partant, il dut continuer la lutte pour l'art et pour l'existence. Il réussit à vaincre enfin, à ce double point de vue. Après des voyages en Hollande et en Italie, qui précédèrent sa seconde manière de peindre, datant de l'année 1875 environ, on reconnut, en effet, unanimement son talent. Sa palette s'était éclaircie. Sa maîtrise s'était affirmée. Finalement cette maîtrise se trouva en pleine efflorescence, quand Alfred Verwée triompha au salon de Bruxelles de 1884, avec *Les Eupatoires* et *Au Beau pays de Flandre,* triomphe rappelant le succès que lui avait valu sa participation brillante à l'exposition historique de l'Art Belge organisée, en 1880, à Bruxelles, afin de fêter le cinquantième anniversaire de l'indépendance nationale, où figurait notamment *L'Embouchure de l'Escaut,* la superbe toile admirée l'année précédente à Paris.

Nous ne dirons pas que ce soient là les seuls chefs-d'œuvre que le maître

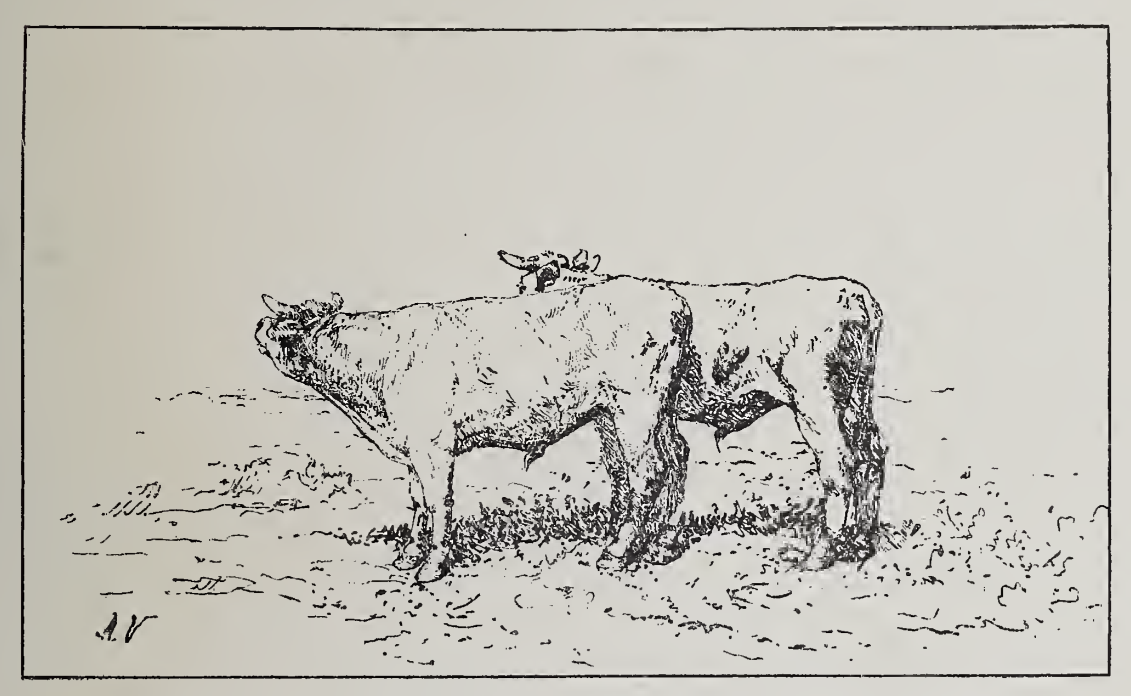


WYLANDS SC. — ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ALFRED VERWÉE. — LES EUPATOIRES, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE D'AUGUSTE DANSE.

(Collection Eugène Marlier, à Bruxelles).

ait produits, mais que, s'il n'avait produit que ceux-là, ils suffiraient pour le classer au premier rang de nos plus vigoureux peintres. De nouveau, et comme toujours, ils synthétisent la « Mère Flandre ». Oh! le sublime spectacle de sa fécondité. Son sol engendre l'opulence matérielle et la joie de vivre, cette opulence matérielle et cette joie de vivre qui caractérisaient le maître. En tant qu'homme, en effet, Alfred Verwée était d'un tempérament puissant, physiquement aussi vigoureux et fort que son talent superbe, d'une plénitude de santé exubérante, qui fit dire à Eugène Delacroix, à l'époque où il avait exposé son *Étalon,* au salon de Paris de 1869 : « C'est l'étalon peint par lui-



ALFRED VERWÉE. — CROQUIS D'ANIMAUX, FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.

même. » De plus, doué d'une cordialité vraiment flamande, il était communicatif et ne dédaignait, ni la liberté dans le choix de ses mots, ni les plaisirs simples, presque naïfs, ce qu'un fait résume assez bien.

L'artiste, qui s'installait d'ordinaire, l'été, à Knocke où il découvrit ses plus beaux motifs de tableaux, se trouve représenté sur une toile exécutée par Léon Philippet et ornant la demeure de Louis Bellis, peintre de marine exploitant « La Taverne royale », au bout de la digue de Heyst, à côté des écluses. Mais il ne s'y trouve pas seul, affublé de trophées bizarres ! Près de lui figurent François Bastin, en son vivant ingénieur et conseiller communal de Schaerbeek, Ernest Quittman, hôtelier heystois, et le propriétaire de la toile, Louis Bellis. Or, ce n'est pas sans raison, car cette peinture commémore un acte héroïque, une partie de piquet incroyable, qui fut jouée durant trois étés, de 1891 à 1894, et qui se termina par la victoire des tenants de Knocke, Verwée et Bastin, sur les tenants de Heyst, Quittman et Bellis ! Et si vous voulez savoir l'épilogue de cette histoire, sachez que l'enjeu était les insignes de l' « Ordre du Maquereau Amoureux », qu'on decerna à Verwée après la

victoire, lors d'un banquet pantagruélique qui eut lieu à Boitsfort, et où l'on consomma surtout des champignons, ayant les formes phaliques les plus suggestives possibles...

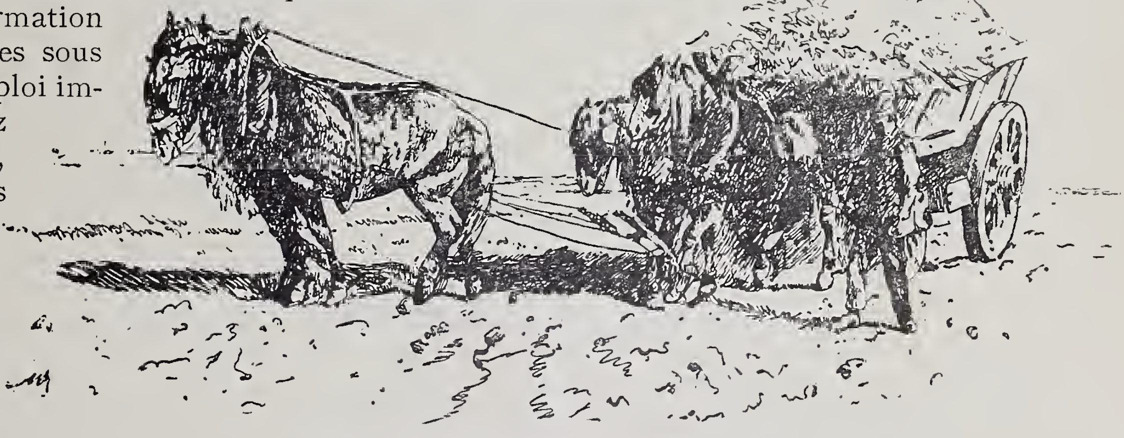
Malheureusement, cet excellent artiste mourut relativement jeune encore à Schaerbeek, le 14 septembre 1895. Il souffrait depuis longtemps d'une phtisie du larynx, dont il avait vainement cherché la guérison en Algérie et dans le midi de la France. A son retour de là-bas, huit jours avant sa mort, il voulut voir une dernière fois Knocke, qu'il a illustré par tant de pages brillantes. Cependant, il n'était plus que l'ombre de lui-même. Malgré tout, les siens et ses amis espéraient encore une guérison possible, tant sa constitution était robuste. On accéda donc au désir du malade. Il alla revoir le ciel du Nord, — ce ciel qu'il aimait par dessus tout, — contempla longuement le sol de ses ancêtres, — ce sol que son talent a magnifié. — Il vit une dernière fois, enfin, le paysage flamand émaillé de fermes austères au milieu des labours, de maisonnettes blanches noyées dans des fonds bleutés. Il vit encore les prairies plantureuses où paissait le bétail au pelage parsemé d'argent à l'aurore, revêtant les éclats de pierres précieuses à l'heure du midi, affectant des tons de vieilles mosaïques lors du soleil couchant. Et ce fut sa dernière ivresse des yeux! Son mal était bien implacable. Le pauvre fut reconduit à Bruxelles. Il s'alita, aussitôt son retour. Quand on sut que sa fin approchait, l'émotion poignante de tous fut sincère. Quoi, il disparaîtrait cet homme aimé, bon époux et bon père, autant que confrère bienveillant! Quoi il se pouvait qu'un des derniers grands peintres flamands de race se mourrait, que son savoir d'artiste n'engendrerait plus ces superbes spectacles des plaines et des pâturages de la Flandre, d'une couleur luxuriante et chaude, encore d'une poésie saine et incomparable sous sa brosse! Hélas! oui, sa mort était proche, et bientôt l'Art belge eut son décès à pleurer... Mais tous voulurent ensuite que le souvenir de celui qui porta au plus haut degré d'expression les qualités natives de l'École flamande : le sentiment profond et vibrant de la nature visible, le mouvement de la couleur et la force du ton, fût commémoré; que l'admiration pour Alfred Verwée, grand paysagiste plutôt qu'impeccable animalier, qui avait aidé à la réinstauration chez nous du culte absolu du vrai, au lieu de la religion romantique, ne pérît; et, le 21 septembre 1896, on inaugura à Knocke un modeste monument à sa mémoire, socle dessiné par l'architecte Jules Barbier, surmonté d'un buste dû au talent de Léon Mignon. A cette cérémonie assistaient grand nombre d'artistes et de littérateurs belges et étrangers, les membres du Conseil communal du village, la gilde locale de Saint-Sébastien, reproduite par le défunt dans une page magistrale, et de



ALFRED VERWÉE.
FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

nombreux villageois montés sur de gros chevaux flamands, tandis que les dunes au fond, derrière le monument, étaient constellées de bétail...

Et la reproduction de la nature de nos contrées fut aussi le but que se proposa un paysagiste de grand mérite, Théodore Baron, novateur assurément dans sa jeunesse. En effet, ne craignant ni les quolibets ni les tracas qu'engendre toute tentative d'indépendance artistique, il se plaça valeureusement à l'avant-garde de ceux qui, vers 1870, ambitionnaient de révolutionner la peinture. Lors d'une exposition de ses œuvres principales, organisée au Cercle artistique de Bruxelles, en mars 1886, un critique constata dans l'*Art moderne :* « L'ensemble des toiles exposées est important et intéressant, plus peut-être comme document historique que comme expression de l'art présent. C'est, en effet, chose extraordinaire que la rapidité des transformations contemporaines dans tous les domaines de la pensée. Avec son caractère sévère, souvent terne, un peu sec, sans atmosphère sensible, les œuvres de Baron revêtent déjà un aspect ancien, et le charme qu'ont plusieurs d'entre elles réside en partie dans le sentiment qu'elles donnent d'une peinture qui s'éloigne, qui va bientôt s'endormir dans la douceur et la majesté du passé. Ce sont particulièrement les paysages des premiers temps de sa carrière, solides, d'un très beau style, sobres et sombres, qui ont cette impression séductrice et mélancolique. Il en est quelques-uns qui réalisent puissamment les données qui constituaient il y a une vingtaine d'années ce qu'il y avait de plus hardi et de plus révolutionnaire dans la réforme que poursuivaient alors les jeunes peintres de l'*Art libre,* avec une vaillance et une discipline qui en ont amené le triomphe. Depuis sont venues les nouvelles couches, celles des amants de la lumière et du plein air absolu, avec la fraîcheur, l'éclat, la transparence, et aussi le caractère tremblant des contours, leur insaisissabilité, le chatoiement des couleurs, leur variabilité caressante, la vibration douce de toutes choses, l'*Impressionisme* en un mot, cette école du vague qui voit la nature ambiante avec les yeux affaiblis des travailleurs de notre temps, et donne au spectateur sincère l'aspect de ce qui l'entoure sous le brouillard léger et mollement étendu comme un glacis dans lequel baignent en un rêve, les merveilleuses scènes du monde extérieur pour ceux que ne hante plus la manie de tout rendre net. Curieux phénomène d'optique causé par la transformation de nos prunelles sous le coup de l'emploi immodéré du gaz pour le travail, la lecture ou les plaisirs, durant ces longues soirées modernes qui nousont transformés la plupart en noctambules. »



UN ATTELAGE ZÉLANDAIS, FAC-SIMILE D'UN DESSIN D'ALFRED VERWÉE, D'APRÈS SON TABLEAU DU MUSÉE DE BRUXELLES.

Et, de fait, il en fut ainsi : dans le principe le maître rechercha la vigueur du ton. Ne fallait-il pas d'ailleurs que la peinture relevât des traditions flamandes, traditions que, par sa franchise d'allure, Gustave Courbet, entre autres peintres français, avait appris aux nôtres à admirer? Mais le gris le séduisit bientôt, « le gris étant une maladie du temps », selon l'expression méprisante usitée par ceux qui patronaient les recettes picturales antérieures. Dès ce moment donc, de même que la palette d'Alfred Verwée s'éclaircit,



THÉODORE BARON. — FIN D'UNE JOURNÉE D'HIVER DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU, FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE D'AUGUSTE DANSE.

la sienne se chargea de tonalités plus claires. Abandonna-t-il partant ses recherches de style, typiques de sa manière? Aucunement, mais parce qu'il était pétrisseur de pâtes opulentes, amoureux de sites pittoresques, fervent admirateur de la réalité, ses paysages prirent davantage l'aspect de tableaux complets, remplis de style toujours, de ce style caractéristique de l'ossature du paysage avec, en plus, des élans vers le rendu lumineux de l'objectivité.

A cette époque, Théodore Baron était installé avec Fritz Toussaint, à l'extrémité de la rue du Trône, rue de la Couronne à Ixelles. De leur atelier on voyait, d'un côté, tout Etterbeek, et de l'autre, le Bas-Ixelles. « Nous voici dans l'antichambre : gare à la trappe! a raconté alors M. Edgard Mey, dans une revue de l'époque, *L'Artiste,* revue fondée en 1875 et dirigée par le peintre-écrivain Théo Hannon. L'atelier s'ouvre : nos peintres sont à leur chevalet. Baron, au poing sa vaste palette aux appétissants amas de couleur,



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES

ALFRED VERWÉE. — AU BEAU PAYS DE FLANDRE.

(Musée de Bruxelles).

ébauche en pleine et grasse pâte quelque panneau décoratif. Toussaint, plus calme, retouche une étude carrément enlevée. A ses pieds, ronfle Boull, son dogue favori. Un chien qui a le bitume en horreur et qui est dressé à dénicher les tubes de cobalt et de cadmium.

» L'atelier est spacieux, bien éclairé, confortable, émaillé de porcelaines rares, zébré d'armes et bariolé de bibelots singuliers. Une vaste cheminée à la flamande dans le fond béant de laquelle nos deux peintres appliquent le soir le résidu des palettes, ce qui en fait une sorte de cuir de Cordoue... pour les myopes.

» Au mur des draperies, des études, des pochades, toutes taches de couleur saines et justes.



THÉODORE BARON. — PAYSAGE D'HIVER.

» Dans un coin le paquet d'études que Toussaint vient de rapporter des bords de la Meuse. Études vaillantes et consciencieuses, grassement peintes, enlevées avec bonheur et largement vues par un œil de fin coloriste.

» Sur chevalet, feu l'envoi de Baron au Salon.

» L'on jurerait d'autres tableaux ! C'est en ce moment qu'on juge combien l'artiste a été sacrifié par le placement !

» Son grand *Été* qui, dans les frises du Salon paraissait terne, mince et incolore, redevient ici ce qu'il est : bien vibrant, solide, d'une facture simple et nette, d'une coloration à la fois fine et mordante.

» Son *Hiver*, si triste et si éteint dans son coin d'exposition, nous apparait grand, lumineux, presque gai !

» Somme toute, Baron est celui d'entre les artistes sacrifiés qui a eu le plus à se plaindre du mauvais vouloir de ces Messieurs du placement au Salon, — pourquoi ? — Dans tous les cas Baron reste Baron, c'est-à-dire, l'un de nos paysagistes les plus vrais, les plus personnels et les plus complets. »

Cependant le maître, âgé de trente-cinq ans, était pour ainsi dire encore à l'aurore de sa carrière ; — en effet, fils unique de François Baron, peintre-décorateur, et de Rosalie Dubois, il naquit à Bruxelles, le 20 août 1840. — Faut-il croire que les occupations de son père, qui peignit aussi quelques toiles

de chevalet, notamment son propre portrait, l'incitèrent à manier la brosse à son exemple? Sans doute, car, celui-ci lui ayant donné quelques leçons, il se mit résolument à triturer la couleur et débuta même d'une façon assez inattendue.

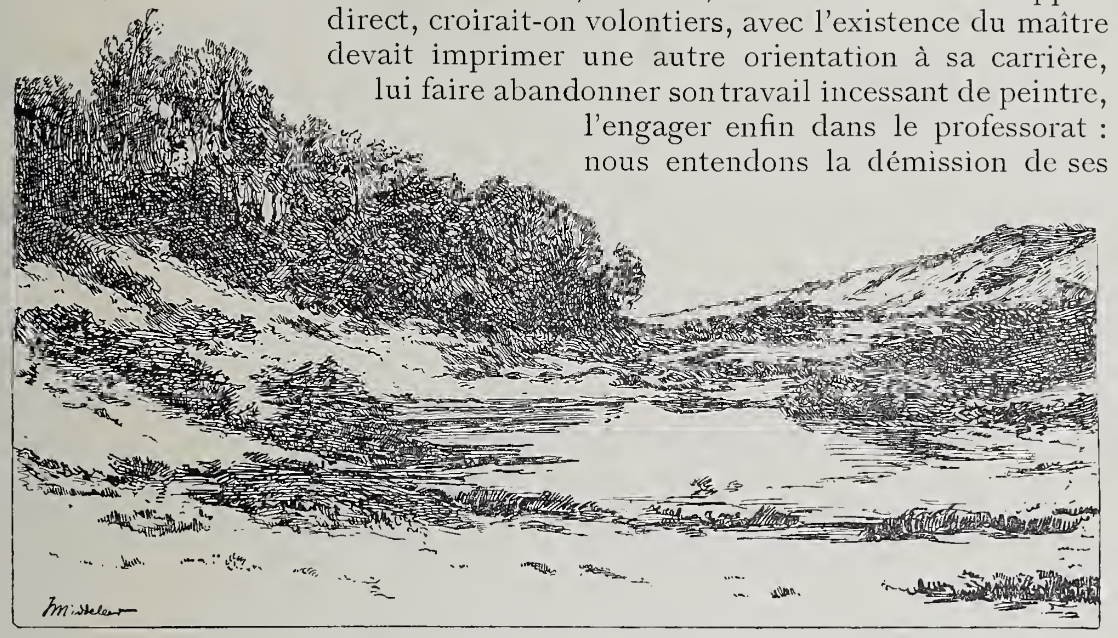
C'était peu après 1860. Louis Artan avait formé le projet de montrer certaines de ses toiles au Cercle artistique de Bruxelles. Mais l'idée d'exposer seul l'ennuyait, beaucoup! Ne songeant nullement que sa demande pût être nuisible à Théodore Baron, lui attirer les railleries de la critique et des connaisseurs, — car celui-ci n'était guère préparé à une exposition de peinture quelconque, n'ayant jamais exposé qu'un fusain à une exposition antérieure, — le futur mariniste, paysagiste alors, le pria de placer de ses œuvres à la rampe. « Que faire dans l'occurrence? » se demanda Baron. Ah! mais Henri Van der Hecht lui avait donné un paysage qu'il jugeait mauvais et l'avait autorisé à peindre dessus. Eh bien! voilà ce qu'il fallait : une toile commencée et à achever. Et c'est ainsi que son premier effet de neige fut exécuté, exposé et vendu, et que d'autres commandes faites de suite, durant l'exposition même, l'embarquèrent, sans qu'il y prît garde, dans la carrière artistique!



THÉODORE BARON. — L'ÉTANG.

Affirmerons-nous que cette nécessité de peindre plusieurs effets de neige semblables, afin de satisfaire les amateurs désireux d'avoir de ses peintures, plut au directeur actuel de l'académie de Namur? Non pas, car ce serait le contraire de la vérité. La nature toujours changeante, gaie ou triste, opulente ou pauvre, l'attirait et il planta bientôt son chevalet aux environs de Bruxelles, surtout au delà d'Ixelles, vers le bois de la Cambre et Auderghem. Enfin, en 1865, le voilà à Calmpthout, en Campine. Là-bas, travaillaient Adrien-Joseph Heymans, Jacques Rosseels, Isidore Meyers, Florent Crabeels, Henri De Braekeleer, tous peintres anversois, et Jacques Maris, peintre hollandais. Et voyez l'enchaînement bizarre des circonstances! Pour eux tous, l'heure de secouer le joug de l'académisme avait sonné. Cependant, ils cherchaient une manière nouvelle. Laquelle choisir? Indubitablement la plus rationnelle, qui consiste dans l'imitation scrupuleuse de la nature. Mais cela était plus facile à penser qu'à réaliser par des gens élevés dans les principes de l'école prônant le brun! Et il se fit que la façon de peindre plus juste, de poser des tons ayant une valeur exacte, façon de peindre que le jeune Bruxellois avait adoptée, peut-être à l'exemple de ceux de l'atelier Saint-Luc, les décida à travailler comme lui, si bien que d'alors date le procédé lumineux de Heymans, de Rosseels, de Meyers et de Crabeels, paysagistes que l'on appelle de l'École de Termonde. Même Heymans devint un admirateur sincère et un ami intime de Baron qu'il accompagna à Bruxelles, où ils peignirent en commun, dans un atelier situé rue des Renards, actuellement rue des Acacias, à Etterbeek. Et ce détail encore a son impor-

tance, car, proche de là, chaussée Saint-Pierre habitaient Dubois et Artan, qui, eux aussi, rêvaient l'indépendance de la peinture. Or, après des voyages successifs entrepris par Baron, dans la province de Namur et les Ardennes avec Alexandre Bouvier, et en Campine avec Adrien-Joseph Heymans, avant qu'il visita la France, l'Allemagne, la Hollande et l'Italie, un jour, ils projetèrent, Baron, Dubois, Artan, Lambrichs et un amateur d'art, M. Boudin, de fonder la Société libre des Beaux-Arts, société qui, en réalité, fut constituée le 1er mars 1868, dont M. Boudin fut nommé président et dont les fonctions de secrétaire, de trésorier, voire d'organisateur en chef des expositions, furent dévolues à Baron. Mais, en 1882, un événement sans rapport direct, croirait-on volontiers, avec l'existence du maître devait imprimer une autre orientation à sa carrière, lui faire abandonner son travail incessant de peintre, l'engager enfin dans le professorat : nous entendons la démission de ses



THÉODORE BARON. — PAYSAGE CAMPINOIS.

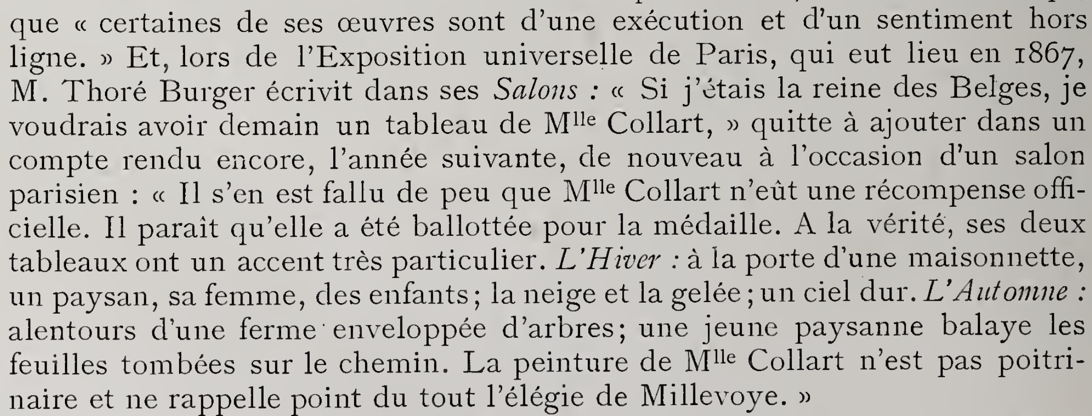
fonctions directoriales de l'académie de Namur, donnée par Ferdinand Marinus. En effet, un jour Théodore Baron, habitant Bruxelles et arrivé à une réputation considérable, reçut la visite de Jean-Louis De Taeye, inspecteur des académies du royaume. Celui-ci lui suggéra l'idée de demander la succession de professeur et de directeur, vacante par suite de la démission de Marinus, et lui proposa en outre d'appuyer sa demande auprès du Gouvernement. « Mais c'est le renversement de tous mes projets d'avenir! » s'exclama Baron. Puis, ayant réfléchi qu'après tout il pourrait, étant à la tête d'un établissement d'éducation artistique important, y développer son idéal d'art, former des élèves et peindre encore, il accepta les propositions de De Taeye. Seulement, lorsqu'il s'installa à Namur fort de toutes les promesses, il dut, par condescendance pour un vieil artiste inconnu, Louis Bonet, et qui croyait avoir des droits à la direction de l'académie de Namur dont il était professeur, se contenter d'enseigner la peinture et de former des élèves aptes à le seconder plus tard, après la mort de ce compétiteur malencontreux. Enfin, depuis l'année 1893, l'artiste dirige cette école d'art et d'art appliqué, aidé dans sa tâche par ses anciens élèves. De son cours de peinture sont sortis des jeunes gens de talent, entre

autres : Henri Bodart, Désiré Merny et Henri Breydel, ce dernier paysagiste mort récemment. Et le maître vit heureux avec sa dame, née Mathilde Courtin, sœur d'un général belge de ce nom, qu'il a épousé à Ixelles, le 24 septembre 1884, et dont il n'a pas d'enfants, à Saint-Servais lez-Namur. Son habitation est exquise. Elle s'élève derrière un mur en pierres calcaires, recouvert d'une couche de badigeon jaunâtre. C'est, au milieu d'un jardin planté d'arbres très vieux, traversé par un cours d'eau bordé de rochers coupés à pic, une vieille ferme aménagée délicieusement avec un goût parfait et un luxe de bon ton. Et rien n'est charmant, au surplus, comme l'atelier simple du novateur d'autrefois, où il aime à montrer ses travaux récents de peintre toujours amoureux de caractère et de vérité dans le paysage, craignant sans cesse que son art paraisse périmé et donnant ainsi la preuve d'une nature d'artiste, dont on peut attendre encore de nombreuses œuvres importantes.



MARIE COLLART.
A LA FONTAINE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

La reproduction de l'objectivité unie à un sentiment très fin du style, semblable à celui qui fut cher à Ruysdael et à Hobbema, alliée à une imagination rappelant celle de Breughel le Vieux, a valu aussi à une autre artiste, Mme Marie Collart, une réputation justifiée de paysagiste émérite. D'ailleurs, elle se montra, durant toute sa carrière, une fervente admiratrice des beautés naturelles. N'est-ce pas ce souci constant d'aboutir à son idéal qui a fait et qui fait sa force? M. Paul Mantz a écrit à propos d'elle, il y a quelque vingt-cinq ans : « Beaucoup d'artistes aiment la nature : Mlle Collart l'adore, et elle montre bien l'intensité de son culte dans ses tableaux tristes et passionnés. » Une lettre adressée à M. Arthur Stevens, frère de Joseph et d'Alfred, contient des éloges d'Alexandre Dumas qui constata, vers le même temps, que « certaines de ses œuvres sont d'une exécution et d'un sentiment hors ligne. » Et, lors de l'Exposition universelle de Paris, qui eut lieu en 1867, M. Thoré Burger écrivit dans ses *Salons :* « Si j'étais la reine des Belges, je voudrais avoir demain un tableau de Mlle Collart, » quitte à ajouter dans un compte rendu encore, l'année suivante, de nouveau à l'occasion d'un salon parisien : « Il s'en est fallu de peu que Mlle Collart n'eût une récompense officielle. Il paraît qu'elle a été ballottée pour la médaille. A la vérité, ses deux tableaux ont un accent très particulier. *L'Hiver :* à la porte d'une maisonnette, un paysan, sa femme, des enfants; la neige et la gelée; un ciel dur. *L'Automne :* alentours d'une ferme enveloppée d'arbres; une jeune paysanne balaye les feuilles tombées sur le chemin. La peinture de Mlle Collart n'est pas poitrinaire et ne rappelle point du tout l'élégie de Millevoye. »



Cependant, c'était à l'aurore de la carrière de l'artiste, — car Marie-Rosalie Collart, fille de Léopold-Nicolas-Joseph, fabricant de tissus, et de Marie-Isabelle-Josephine Motte, son épouse, naquit à Bruxelles, le 5 décembre 1842; — mais elle avait bientôt sentit sourdre en elle le goût du beau



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

MARIE COLLART. — UN VERGER EN FLANDRE.

(Musée de Bruxelles).

à réaliser. En effet, la famille Collart, jouissant d'une belle aisance, passait régulièrement une partie de la bonne saison à Tervueren ou à Uccle, et cela durant la jeunesse de l'auteur du curieux *Verger en Flandre*, ornant le musée de Bruxelles. Or, la jeune fille se mit insensiblement à peindre sans professeur, enchantée d'avoir découvert cette distraction à la campagne, distraction qui devait la conduire à la célébrité, chose qu'elle ignorait vraiment! Mais son enchantement devint de la passion, quand le contact d'artistes déjà connus lui révéla davantage tous les charmes de la peinture. Et comment cette révélation se fit-elle? Oh! le plus simplement du monde. A l'époque où les aînés des huit enfants de M. Collart se trouvèrent en âge de fréquenter la société, la famille au lieu de vivre en été à la campagne émigra vers Heyst, station balnéaire modeste alors, mais qui faisait la joie de quelques artistes : on y voyait entre autres Alfred Verwée, et celui-ci était l'ami de Léonce Chabry, peintre français qu'il y avait amené. Faut-il l'écrire? Ce dernier s'éprit de l'aînée des filles de M. Collart. La peinture que pratiquait sa sœur était assurément un moyen propre à excuser ses assiduités! Pourquoi ne l'aurait-il pas utilisé? D'emblée donc, il proposa de lui donner des leçons. Mais sa méthode était à la vérité naïve : il lui faisait copier des études de Paul Lauters! Cependant, sur ces entrefaites, un autre prétendant à la main d'une deuxième sœur survint; c'était Arthur Stevens qui, plus dégagé des admirations convenues, entretint la jeune artiste de Courbet, de Millet et des autres maîtres français, en vogue en ce temps. Et voici quel fut le résultat de ses discours enflammés : Mme Marie Collart se montra désormais une fervente adepte du réalisme! S'imagine-t-on cette jeune fille abordant décidément l'esthétique conspuée par tous ceux qui, ne concevant pas les sublimités de la peinture simple, restaient en pâmoison devant les produits doucereux du romantisme agonisant? Eh bien, il en fut ainsi pourtant. Désireuse de vaincre toutes les difficultés, elle peignit, en 1864, *Un Tondeur de Mouton,* que le jury du salon de Bruxelles refusa, mais qui fut admis à Paris; en 1865, *La Fille de ferme* et en 1866, *La Vache grise.* Or, c'étaient, ma foi, des toiles révolutionnaires, peut-être nullement conformes au vrai tempérament de l'artiste, mais incontestablement sincères. Puis, son idéal grandit par effet de contraste, car, lentement, sa personnalité se développa, sans qu'elle s'en aperçût. En voulez-vous la conviction entière? Reniant avec tact, et les brutalités de conception voulues, et les outrances de facture cherchées, elle se mit à peindre de délicats vergers, si bien que son premier tableau en ce genre, *La Source,* exposé à Paris en 1867, lors de l'Exposition universelle, lui valut d'être classée



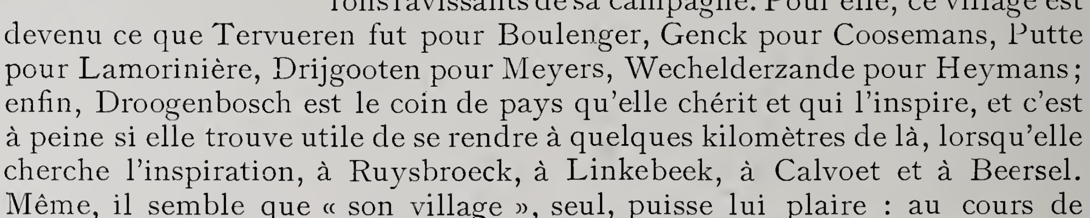
MARIE COLLART. — PAYSAN BATTANT DU CHANVRE EN HIVER, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

parmi les meilleurs paysagistes belges, et qu'il dicta à M. Thoré Burger la phrase que nous rappelions tantôt : « Si j'étais la reine des Belges, je voudrais avoir demain un tableau de Mlle Collart. » Et ce n'est pas tout! *La Source* figura, plus tard, à un salon anversois, en même temps qu'un *Effet de neige* et un *Printemps*. Là encore, le succès de l'artiste fut considérable. Un génie, Victor Hugo, le prouva par une attention précieuse : Mme Marie Collart reçut de lui son portrait photographique portant cette dédicace, adressée autant à la femme qu'à l'artiste : « De l'Hiver au Printemps. »



MARIE COLLART. — LES VACHES DU MOULIN DE CALEVOET, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

En fallait-il davantage pour justifier les commandes nombreuses qui lui furent faites après cela? Peut-être pas. En tout cas, grâce à M. Arthur Stevens, devenu son beau-frère, de même que M. Léonce Chabry, et qui jouissait, en tant que connaisseur et en tant que marchand de tableaux, d'une réputation considérable, Mme Marie Collart eut bientôt de ses œuvres dans les collections belges et étrangères les plus célèbres. Mais son mariage avec le commandant d'artillerie Edmond-Maximilien-Clément Henrotin célébré à Bruxelles, le 5 septembre 1871, et dont naquirent huit enfants, puis la douleur de perdre trois de ses enfants et ensuite son époux, mort colonel; tous ces événements heureux ou douloureux, disons-nous, auraient pu la distraire de son art. Néanmoins, il n'en fut rien; la vaillante paysagiste ne se rebuta jamais au travail. Elle s'était fixée, dès après son union, à Droogenbosch. Depuis lors, elle peint exclusivement les environs ravissants de sa campagne. Pour elle, ce village est



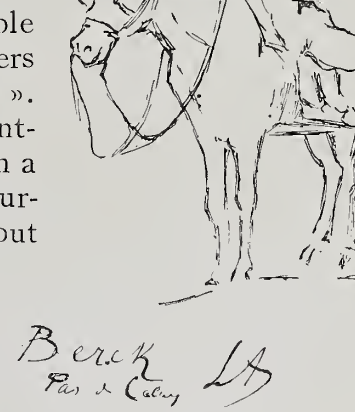
devenu ce que Tervueren fut pour Boulenger, Genck pour Coosemans, Putte pour Lamorinière, Drijgooten pour Meyers, Wechelderzande pour Heymans; enfin, Droogenbosch est le coin de pays qu'elle chérit et qui l'inspire, et c'est à peine si elle trouve utile de se rendre à quelques kilomètres de là, lorsqu'elle cherche l'inspiration, à Ruysbroeck, à Linkebeek, à Calvoet et à Beersel. Même, il semble que « son village », seul, puisse lui plaire : au cours de ses voyages en Allemagne, en Espagne et en Hollande, elle n'a eu cure de peindre. D'ailleurs, ce n'est pas sans raison : Mme Marie Collart a chanté l'intimité d'une partie du Brabant avec une délicatesse rare, et nous ajouterons : avec un sentiment bien à elle; car, nous l'affirmons encore, son art n'est pas une copie textuelle de l'objectivité, mais plutôt une interprétation subjective de sa conception suave du paysage.



MARIE COLLART. — LE VIEUX CHÊNE DE BEERSEL (HIVER), FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

Un abîme sépare donc ses toiles bien féminines de celles de Louis Dubois, qui ambitionna surtout de peindre avec robus-

tesse. Celui-ci, en effet, avait connu Gustave Courbet à Paris et à Bruxelles, et il se plut à modeler son esthétique sur la sienne en même temps qu'il tâchait d'imiter son caractère d'homme. Par exemple, son admiration était sans bornes pour ce mot coutumier au maître d'Ornans : « Je peins mieux que vous! » et cet autre qu'il répétait souvent : « Voilà ma peinture, qu'ils m'en fichent de la pareille! » De plus, il était ravi de ce que son idole s'était présentée au salon de Paris, en 1848, affublée d'une blouse et la pipe à la bouche, et c'est apparemment pour cela qu'il ne dédaignait pas lui, étant reçu dans le monde, de se mettre en bras de chemise! Si l'on veut, il est loisible d'affirmer encore que Courbet était un tempérament tout d'une pièce, impressionné par les objets et les exprimant comme il les sentait, sans être distrait par des visées étrangères à son métier de peintre. Or, Louis Dubois a proclamé qu'il était de son avis, — toujours afin d'imiter son modèle, — car, en 1855, Courbet ayant écrit une sorte de profession de foi, dans laquelle il dit qu'après avoir étudié longtemps les maitres, désireux de savoir et de pouvoir, il se voue à la peinture de son temps, son disciple bruxellois entonna semblable antienne, dans un des premiers numéros de l'*Art libre,* sous le pseudonyme de « Hout ». Pourquoi, se demanda-t-il, les vocations artistiques sont-elles contrariées par les parents? Uniquement parce qu'on a débité sur le compte de nos grands hommes toutes les absurdités et toutes les calomnies possibles! Donc, dans le but d'enrayer les envols de l'imagination fantaisiste des biographes : « Je veux seulement mettre à quelques biographes le nez dans leurs biographies, peste-t-il, afin de leur prouver qu'il serait temps de contenir leur imagination qui se dérobe et prend trop souvent le *mort* aux dents. » Alors il a de belles révoltes parce qu'on a assuré que Memling fut un soldat, encore parce qu'on a prétendu que presque tous les grands peintres de la glorieuse époque flamande et hollandaise furent des gens de sac et de corde, ou des ivrognes de la plus belle bière. Puis, pour excuser ses coups de boutoir, il raconte toutes les légendes ayant cours sur Jordaens, Rubens, Brouwer, Frans Hals, Jan Steen, Rembrandt Van Ryn et d'autres, « cette façon d'écrire ayant des conséquences déplorables ». En voulez-vous d'ailleurs la conviction? Lisez ses spirituelles biographies concernant ses ennemis mortels, les romantiques de l'Ecole de 1830, Wiertz, Gallait, Madou, De Keyser, Verboeckhoven et surtout celle relative à Slingeneyer, que l'on est censé découvrir en 2285 : « M. Slingeneyer, né à . . . . le . . . . , ne commença à peindre que sur le déclin de sa vie qu'il consacra entièrement à la peinture satirique. Son plus heureux essai en ce genre, fut celui qu'il fit pour la décoration du palais ducal de Bruxelles : *Introduction du christianisme dans les Gaules par une charge de cuirassiers sanguinaires...* Le calme de sa vie lui valut l'honneur d'entrer dans différents ordres... décoratifs de plusieurs princes qui régnaient alors en Europe. »



LOUIS ARTAN
FAC-SIMILE D'UN CROQUIS ORIGINAL.

Mais tout cela, en somme, n'était que la menue monnaie de son esprit.

Le réalisme était devenu à la fois un signe de ralliement et de défi. Le grand pontife de cette esthétique, Gustave Courbet avait, dans sa peinture, un air de santé qui séduisit particulièrement Alfred Verwée et Louis Dubois. Ce dernier jura derechef en conséquence, comme son maître : « Tout est dans l'œil. Quand j'ai mon ton, ma toile est faite! ». Ah! certes. Néanmoins, il importait de massacrer à tout jamais les peintres qui n'entendaient pas de cette oreille, et surtout les peintres d'histoire : « Le mot peintre d'histoire, écrit-il donc en substance, est vide et prétentieux. Le peintre d'histoire est un bonhomme adroit. Il naît d'ordinaire dans une petite ville. Privé des joies de l'enfance, il acquiert des connaissances étrangères à l'art de peindre. Cela fait, il voit en lui-même les symptômes de sa vocation. La conviction acquise qu'il a du génie en germe, il retire un premier bénéfice de sa naissance dans une petite ville : il obtient une bourse pour continuer ce qu'il appelle ses études, suit les cours avec régularité et plaît à ses professeurs. En récompense, il décroche le prix de Rome. On lui fait fête. Il part pour l'Italie. Il rentre avec un stock d'esquisses, peintes d'après les pifferari que nous voyons journellement dans nos rues. Il confectionne un tableau, en vue d'une exposition. Ce tableau, réunissant toutes les qualités que l'on exige ordinairement de ces sortes de produits, est toujours acquis, soit par la Commune, soit par la Province, soit par l'État : cela dépend du personnage officiel qui s'intéresse à l'auteur et des sphères, plus ou moins élevées, où il gravite. Nouvelle exposition. Nouveau tableau. Succès réitéré. L'artiste ambitieux devient diplomate. Il reçoit des décorations. Le ramollissement l'atteint. Alors, il devient rapace et se fourre dans les académies. Les locaux affectés aux écoles et aux réunions des commissions de toute sorte, les musées, les églises et les hôtels de ville sont remplis de ses œuvres. Il attaque ses confrères indépendants. » Et la conclusion du polémiste est radicale : « Il faut l'indépendance dans l'art. Bien peindre est le but que le peintre doit poursuivre. Qu'on supprime donc les académies, les budgets ministériels destinés aux arts, et les administrations officielles des Beaux-Arts. Que ceux qui ne sont pas aptes à la pratique de l'art supérieur s'occupent d'art appliqué. Mais surtout que les premiers restent Flamands, qu'ils apprennent à fond leur métier et qu'ils emploient ce savoir à la peinture des choses de leur temps! »



LOUIS DUBOIS. — FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE, FIGURE PAR FÉLICIEN ROPS.

Cette profession de foi, en vérité, n'est ni mal pensée, ni mal dite.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

THÉODORE BARON. — LE VALLON DU ROUAT, EN HIVER.

(Musée de Bruxelles).

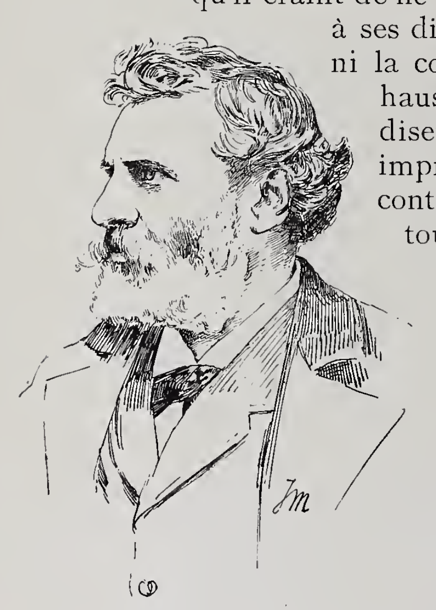
D'ailleurs, Louis Dubois, exaspéré, violent, brutal, lui qui, volontiers, émaillait ses écrits et ses discours de crudités, était un logicien parfait, qualité qu'il prouva en développant ses conclusions ultimes sur la peinture réaliste : « Le peintre de portrait, continua-t-il en substance toujours et dans l'*Art libre* encore, est l'artiste supérieur. Pour qu'un peintre puisse faire un portrait, il faut qu'il connaisse son modèle. La collection des statues et portraits des ennemis de l'humanité : empereurs, despotes, prélats, criminels célèbres, courtisanes, etc., est de beaucoup supérieure à celle des grands citoyens, des philosophes, des poètes, des philanthropes, des inventeurs, bref des bienfaiteurs de l'humanité, parce que les ennemis de l'humanité ont toujours eu, plus que les autres, *les moyens* de se faire peindre selon leur plaisir. Mais, la similitude de nature entre le peintre et son modèle est souvent la cause de la perfection artistique d'un portrait : on ne peut être bien peint que par l'artiste qui comprend bien votre tempérament et votre caractère, raison pour laquelle le peintre de portrait est le seul, le vrai peintre d'histoire. Les portraitistes hollandais ont plus illustré et mieux écrit que les historiens, la grande époque de la république batave. Si l'on pouvait réunir, dans un seul monument, tous les portraits de Rembrandt, de Van der Elst, de Franz Hals, de Jan Steen, de Van Loo et de Miervelt, on aurait le droit de graver ces mots sur le fronton de ce monument : « Histoire de la Hollande. » Les portraitistes hollandais, par ailleurs, sont simples; les Flamands ont fait des portraits de parade. Les premiers, partant, ont mieux agi que les seconds. Néanmoins, Rubens et Van Dyck furent des charmeurs et, malgré tout, les Italiens et les Espagnols sont admirables. Et que faut-il conclure, en résumé, de ces prémisses? Que l'époque moderne, autant que l'époque ancienne, se prête à la



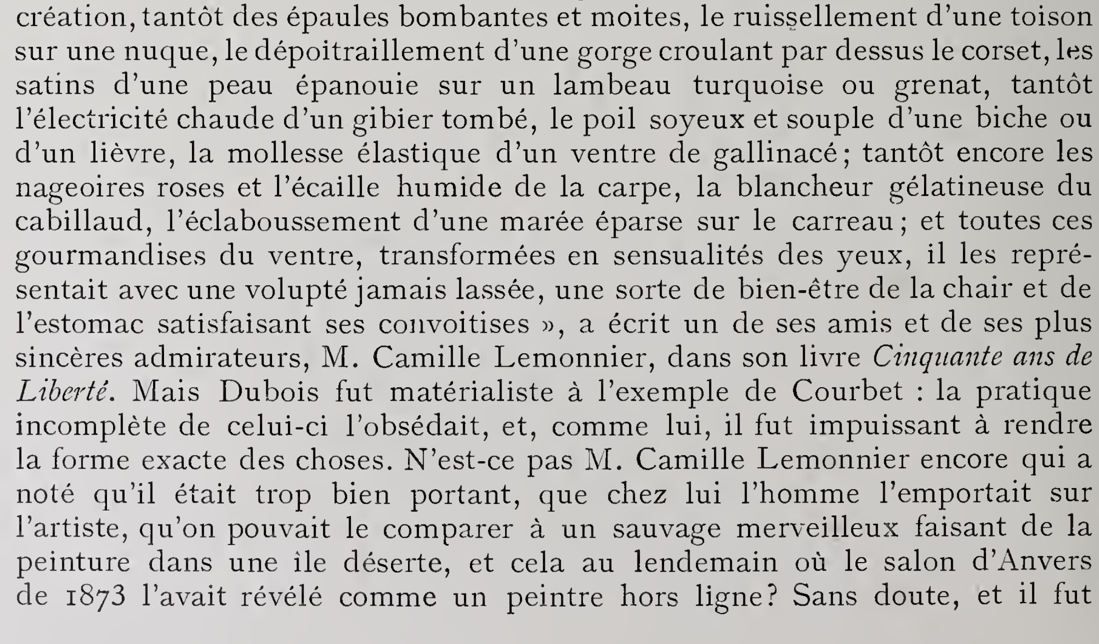
LOUIS ARTAN. — CLAIR DE LUNE (COLLECTION VINCENT TOUSSAINT, A BRUXELLES)

peinture : la manière de porter le vêtement de n'importe quelle époque, en effet, est une chose absolument personnelle. Cette éventualité détermine en plus le caractère, de sorte que, si le peintre s'écarte de ce caractère, son interprétation devient fantaisiste. Or, voilà pourquoi le portrait officiel est horrible : les gens officiels peints ont voulu être quelque chose en peinture ! »

Cependant, il y a différentes façons d'agir et de peindre, et la plus belle est la plus expressive, tout en étant parfois la plus brutale. Et pour quel motif donc? « S'il arrive à l'artiste de s'exprimer d'une manière passionnée et violente de temps à autre, répond Louis Dubois à la question qu'il a posée, c'est qu'il craint de ne pas être compris, et la forme accentuée, originale qu'il donne à ses discours ou à ses actes, n'en ôte ni la logique, ni la raison, ni la conscience. Tel est celui dont on se débarrasse souvent en haussant les épaules, en disant : « C'est un artiste ! » Les pédants disent encore : « L'artiste ne doit s'occuper que de son art, il est impropre à la science sociale. » Outre son art, qu'il s'occupe, au contraire, de littérature, de science, autant qu'il en a l'aptitude ; tout ce qui est du domaine de l'intelligence l'intéresse, il n'est indifférent à rien ; et voilà pourtant l'homme qui, selon le monde, est incapable d'avoir une opinion politique, sociale ou religieuse, ainsi que le dernier citoyen venu ! »



PORTRAIT DE LOUIS DUBOIS.



Après avoir lu ces théories, on s'imaginerait aisément, n'est-il pas vrai? que Louis Dubois légua à l'admiration de la postérité quelques chefs-d'œuvre indiscutables. Mais non : « D'une imagination courte, qui ne lui permettait pas d'inventer, mais l'œil sensible et dilaté, il percevait particulièrement le contour débordé, le relief saillant, la tache plutôt que la ligne, la masse plutôt que le détail, la force plutôt que la finesse ; en communication d'instinct avec les matérialités ambiantes, il peignit l'animalité dans la créature et la création, tantôt des épaules bombantes et moites, le ruissellement d'une toison sur une nuque, le dépoitraillement d'une gorge croulant par dessus le corset, les satins d'une peau épanouie sur un lambeau turquoise ou grenat, tantôt l'électricité chaude d'un gibier tombé, le poil soyeux et souple d'une biche ou d'un lièvre, la mollesse élastique d'un ventre de gallinacé ; tantôt encore les nageoires roses et l'écaille humide de la carpe, la blancheur gélatineuse du cabillaud, l'éclaboussement d'une marée éparse sur le carreau ; et toutes ces gourmandises du ventre, transformées en sensualités des yeux, il les représentait avec une volupté jamais lassée, une sorte de bien-être de la chair et de l'estomac satisfaisant ses convoitises », a écrit un de ses amis et de ses plus sincères admirateurs, M. Camille Lemonnier, dans son livre *Cinquante ans de Liberté*. Mais Dubois fut matérialiste à l'exemple de Courbet : la pratique incomplète de celui-ci l'obsédait, et, comme lui, il fut impuissant à rendre la forme exacte des choses. N'est-ce pas M. Camille Lemonnier encore qui a noté qu'il était trop bien portant, que chez lui l'homme l'emportait sur l'artiste, qu'on pouvait le comparer à un sauvage merveilleux faisant de la peinture dans une île déserte, et cela au lendemain où le salon d'Anvers de 1873 l'avait révélé comme un peintre hors ligne? Sans doute, et il fut

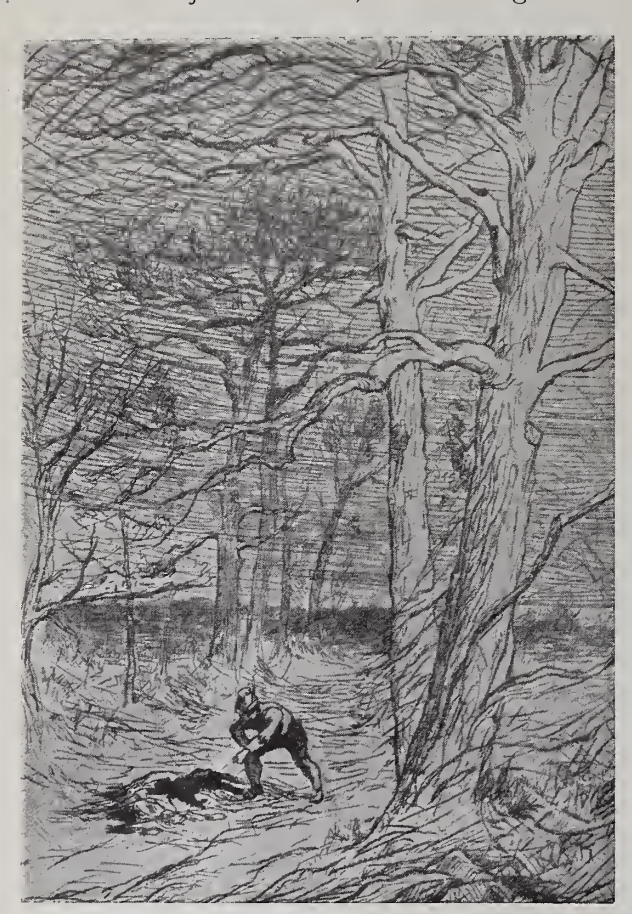
étonnant d'audace, en vérité! Pendant quinze ans, il peignit contre vents et marées avant d'aboutir au succès. Toutefois, ces preuves d'obstination furent en partie vaines : l'éducation artistique première lui avait manqué dans sa jeunesse, — car c'est à peine s'il passa par l'atelier de Couture, à Paris, et l'atelier Saint-Luc, à Bruxelles. — Puis, lorsqu'il fut arrivé à l'âge mûr, son tempérament enclin à une certaine paresse l'empêcha d'entreprendre de la compléter. Et de cette connaissance imparfaite du métier de peintre, qu'il prôna d'autant plus qu'elle lui faisait défaut et comme pour s'illusionner sur sa propre force, résulta une personnalité singulière chez cet homme qui, tout en proclamant sa religion réaliste, peignit plutôt, mais avec plus de fougue et d'audace, à la suite des romantiques ses ennemis mortels, la subjectivité de l'Être au lieu d'imiter son objectivité! En résumé donc, Louis-Jean-Baptiste Dubois, fils d'un négociant en vins, Jean-Baptiste-Pierre-Joseph, et de Caroline-Josephe Bannelly, né à Bruxelles, le 23 décembre 1830, époux en premières noces de Françoise Le Grand, à laquelle il fut uni à Bruxelles, le 30 mai 1861, et dont il eut trois enfants qui habitent les Etats-Unis d'Amérique, et en secondes noces de Anne-Thérèse-Philomène Melon, veuve du peintre Camille Venneman, qu'il épousa à Schaerbeek, le 30 mai de l'année 1871 et qui ne lui donna pas de postérité; Louis Dubois, disons-nous, mort à Schaerbeek, le 28 avril 1880, fut un artiste qui ne sut réaliser complètement ses hautes aspirations esthétiques. D'ailleurs son œuvre n'est pas des plus considérables — répétons-le, il ne travaillait pas trop assidûment, — et l'on peut signaler comme étant presque toutes ses toiles principales : *Le Portrait du père de l'artiste,* peint en 1853, *Les Cigognes,* qui datent de 1858, *Le Chevreuil mort,* exécuté en 1863, et la nature morte intitulée: *Poissons et Accessoires,* combinée en 1874, toutes toiles qui se trouvent au musée de Bruxelles; encore *L'Enfant de chœur,* de la collection Léon Lequime, et quelques peintures de figures, de paysages et d'autres natures mortes, qui figurèrent à l'Exposition Artan-Dubois-Boulenger, organisée au musée de Bruxelles, du 22 janvier au 22 février 1891.


LOUIS ARTAN. — MARINE (COLLECTION VINCENT TOUSSAINT, A BRUXELLES).

Et vraiment ce ne fut pas sans raison qu'on associa à la glorification de l'œuvre de Louis Artan, — car cette exposition eut lieu quelques mois après la mort de celui-ci, — Louis Dubois et Hippolyte Boulenger qui comptèrent, le premier surtout, parmi les meilleurs amis du célèbre mariniste, au point que, l'amitié d'Artan et de Dubois ayant été très grande, avant et longtemps après la création de la Société libre des Beaux-Arts, leurs noms sont inséparables dans l'histoire.

En ce temps là, vers 1865, existait à Etterbeek un vieux cabaret, dénommé « Au Petit Paris. » Théodore Baron habitait alors rue des Renards, et Louis Artan, ainsi que Louis Dubois, chaussée Saint-Pierre, tous endroits situés

aux environs. Or, régulièrement, ces artistes se rencontraient dans cette auberge, dont les hôtes les plus assidus étaient, néanmoins, les deux derniers qui y jouaient volontiers au billard et aux cartes. Et quand nous disions que les rencontres de Louis Artan et de Louis Dubois étaient fréquentes, même journalières, nous n'exagérions en rien, car tous deux aimaient encore à causer ensemble d'art et à développer de longues théories d'esthétique indépendante. De plus, les boutades de Dubois plaisaient énormément à son ami, boutades dont on en cite quelques-unes : « Les femmes adorent les artistes, mais détestent cordialement l'art... Aujourd'hui, les réalistes fument des pipes d'après nature, les classiques des cigarettes d'après photographie... La vertu cst le vice des gens qui n'en ont pas.. Une Administration des Beaux-Arts, c'est comme les gendarmes; on a beau en changer, c'est toujours la même chose. » Puis Dubois, qui disait de bon cœur à Artan la phrase de Courbet : « Il y a deux grands peintres au monde, moi et toi, et encore toi... », ne dédaignait pas plus que lui, en outre, les fantaisies bizarres. Par exemple, un beau jour, l'un et l'autre furent incorporés dans la garde civique d'Etterbeek. Méprisant les règlements militaires, ils firent confectionner un seul uniforme pour eux deux. Cependant, Dubois était assez grand et gros, par contre, Artan était plutôt petit et fluet. Mais qu'importait ! A tour de rôle, aux prises d'armes, ils revêtirent leur costume commun, acte si parfaitement ridicule que le commandant de la légion, voyant qu'ils étaient incorrigibles, que leur obstination était inguérissable, en désespoir de cause, les congédia définitivement !...



LOUIS ARTAN. — UYLENSPIEGEL ET LE CHIEN BLESSÉ, FIGURE PAR FÉLICIEN ROPS, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

Était-ce donc que le caractère plébéien, même grossier de l'auteur des *Cigognes* dût sympathiser, par similitude de nature, avec celui du délicat mariniste? Que non, car Louis Artan était, au fond, un parfait gentleman, et cette scène dont nous avons été témoin le prouve. A l'époque où le pauvre avait pris certaines habitudes d'intempérance, vers la fin de sa vie, il nous conduisit un matin dans tel modeste café de la place Liedts, à Schaerbeek, et, tout en causant, se fit servir selon son habitude de l'alcool. Entra sur ces entrefaites un commissionnaire de place, vêtu d'une blouse blanche qui, l'ayant aperçu indisposé la veille sans doute, s'approcha du maître en l'interpellant avec familiarité : « Eh bien, es-tu remis, mon vieux Louis? » Et alors, comme s'il eût donné un coup de dague, avec un geste suprême d'aristocrate : « Tu oublies, mon ami, lui répondit-il, que je m'appelle Louis Artan



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

LOUIS ARTAN. — FLESSINGUE, EFFET DE NEIGE.

(Collection Van Roye, à Bruxelles).

de Saint-Martin! » Puis, reprenant notre conversation : « Nous disions?... » interrogea-t-il.

Cette belle révolte, résultant d'une idiosyncrasie précieuse qui fit qu'on lui pardonna bien des faiblesses, se concevait d'ailleurs chez l'artiste, car, Louis-Victor-Antoine Artan de Saint-Martin, né à La Haye, le 20 avril 1837, appartenait à une ancienne famille, originaire de Troyes en Champagne et comptant parmi ses membres des ancêtres glorieux. Mais son grand-père, officier dans les armées de la République française, vint avec celles-ci en Belgique vers 1795, y contracta mariage et y demeura. De son union, naquirent trois fils qui prirent du service dans l'armée du Royaume des Pays-Bas et l'un d'eux, Edouard, lors des événements de 1830, était aide de camp du prince Frédéric de Nassau, frère du roi Guillaume Ier. Resté fidèle à la famille d'Orange, il retourna avec elle en Hollande, où il épousa une grande dame d'origine portugaise, dona Juana da Silva, vicomtesse de Lemos, veuve du Jongheer Boreel van Hogelanden qui avait représenté les Pays-Bas à Lisbonne, dame ayant un fils de son premier mari et qui en eut deux de son second époux, fils dont notre artiste était le cadet. Cependant, l'existence de Louis Artan s'écoula en majeure partie en Belgique, car il y fut amené à l'âge de quatre ans. Il faut croire que la carrière militaire, qui avait été celle de tous ses ascendants directs, le séduisit : il prit bientôt, en effet, un engagement volontaire au régiment des carabiniers. Mais, ayant atteint le grade de sergent-major, et étant sur le point d'être nommé sous-lieutenant, il démissionna. Sa mère, dans l'entre-temps, avait fait construire une habitation à Spa. Que pouvait-il faire? sinon la rejoindre. Fut-ce le désir d'imiter deux paysagistes spadois, Edouard Delvaux et Henri Marcette qui l'incita à peindre? Toujours est-il qu'il reçut des leçons d'eux. Paris devait l'attirer ensuite. Le voici au Louvre copiant des chefs-d'œuvre, puis fréquentant les artistes en vogue, Corot et Courbet entre autres. L'idée de retourner à Spa le hante de nouveau vers 1860, et cette année il y épouse, le 13 septembre, Marie-Elisabeth Gavage, qui lui donna six enfants, dont trois sont encore en vie, une fille et deux fils, dont l'un est chef du Portefeuille à la Banque de Paris et des Pays-Bas, à Bruxelles, et l'autre officier dans l'infanterie belge. Toutefois, son idéal d'artiste ne peut s'épanouir au sein d'une ville de province, il le sent



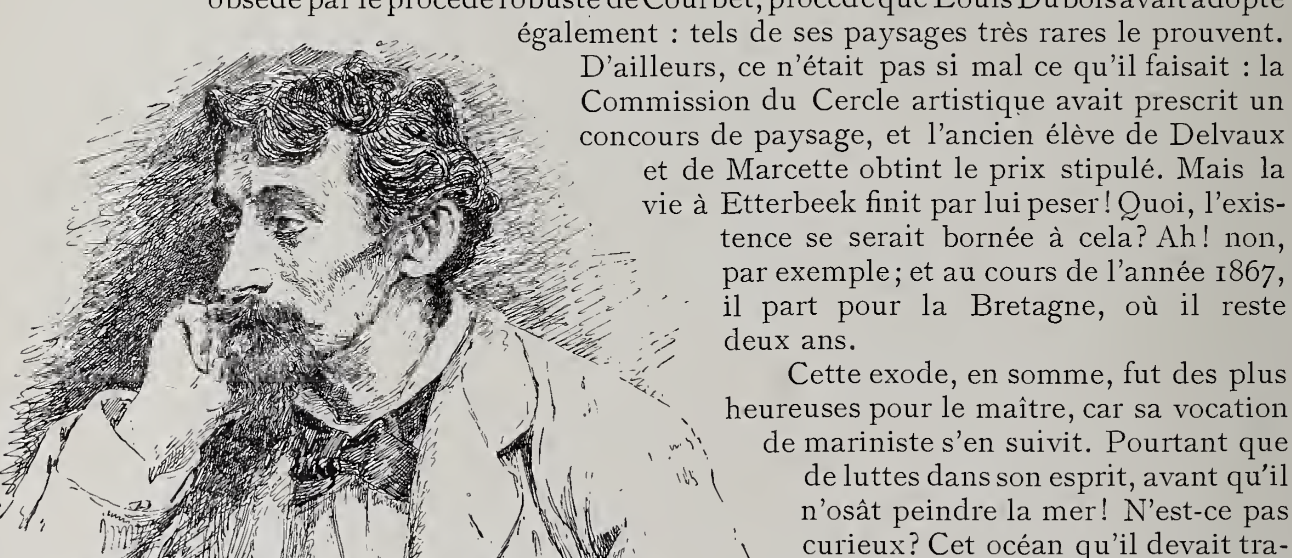
LOUIS ARTAN. — LE CANAL (COLLECTION VINCENT TOUSSAINT A BRUXELLES).



LOUIS ARTAN. — A FOREST, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

vivement ; et son installation à Etterbeek, en 1863, dans le voisinage de Louis Dubois, avec lequel il se lie d'amitié, date de cette époque.

Il convient de le rappeler, celui-ci jouissait déjà d'une certaine réputation en Belgique et en France, car les critiques de ce pays lui avaient adressé des éloges. En fallait-il davantage pour que Louis Artan fût enchanté de cela et de découvrir en lui un admirateur des maîtres français qu'il avait connus à Paris? De plus était-il nécessaire d'autre chose pour qu'il fût subjugué même par son talent, au point d'imiter presque sa manière? Non pas, et il est de fait que le futur mariniste, à l'aube de sa carrière paysagiste, se trouva être fortement obsédé par le procédé robuste de Courbet, procédé que Louis Dubois avait adopté également : tels de ses paysages très rares le prouvent. D'ailleurs, ce n'était pas si mal ce qu'il faisait : la Commission du Cercle artistique avait prescrit un concours de paysage, et l'ancien élève de Delvaux et de Marcette obtint le prix stipulé. Mais la vie à Etterbeek finit par lui peser! Quoi, l'existence se serait bornée à cela? Ah! non, par exemple; et au cours de l'année 1867, il part pour la Bretagne, où il reste deux ans.

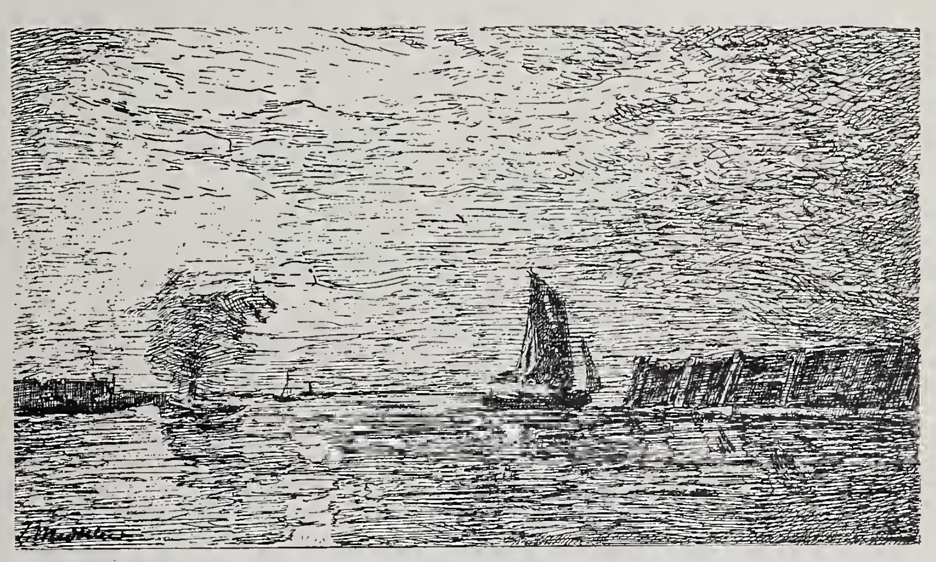


PORTRAIT DE LOUIS ARTAN.

Cette exode, en somme, fut des plus heureuses pour le maître, car sa vocation de mariniste s'en suivit. Pourtant que de luttes dans son esprit, avant qu'il n'osât peindre la mer! N'est-ce pas curieux? Cet océan qu'il devait traduire, comme personne peut-être ne l'a traduit, avec une finesse de perception exquise, l'effrayait dans le principe : il se risquait à peine à représenter des dunes et, dans le lointain, entre deux crêtes, un petit coin de la mer! Enfin, décidé à chanter les beautés des côtes, il revient en Belgique, retrouve ses amis, se sent plus que jamais disposé à l'attaque pour conquérir l'indépendance des artistes, aide à la fondation de la Société libre des Beaux-Arts, travaille à Blankenberghe et peint, en 1871, sa superbe *Mer du Nord,* figurant au musée de Bruxelles. Ensuite son ardeur devient plus extrême encore; la vue incessante de la marine lui est nécessaire. A cet effet, en 1873, ayant eu de brillants succès, il part pour Anvers. Là, il se livre, pendant deux ans, à un travail prodigieux, fouillant ses toiles, étudiant à toute heure l'Escaut qu'il découvre de son atelier situé dans un cabaret, « A la Croix Blanche », et ayant vue sur le fleuve. Bref, il y exécute toute une série de toiles, notamment *Une Descente de glaçons sur l'Escaut,* qui se trouve en Angleterre. D'ailleurs, son enthousiasme, ajouté à sa franchise d'allure, concorde avec l'ardeur et le mépris du poncif de certains artistes anversois. De leur côté, Jan Stobbaerts, Henri De Braekeleer, Isidore Meyers, Florent Crabeels, Adrien-Joseph Heymans, Alexandre Marcette, — celui-ci élève de Louis Artan et fils de

son premier maître, — d'autres encore peignent aussi d'arrache-pied. Et leur vouloir, quel était-il? L'anéantissement de la peinture académique enracinée à Anvers, ce que Louis Artan désirait également !

Mais le brillant maître était doué d'un caractère peu positif. Ses impressions les plus fugitives, au lieu de la raison, dictaient les moindres de ses actes. L'idée de tout l'œuvre qu'il estimait devoir réaliser l'obsédait au surplus sans cesse. Ne se livrant donc pas à de longues réflexions, il eût sacrifié n'importe quoi, afin d'aboutir à son but idéal. En conséquence, ni les succès que lui valait son talent, ni les bénéfices considérables qu'il faisait en Belgique, rien ne le retint; et cet homme qui, en lisant les romans de son ami Alexandre Dumas, lorsqu'il était sans ressource, croyait posséder des millions et qui, lorsqu'il avait de l'argent, dépensait sans compter les sommes les plus fortes comme les plus minimes; Louis Artan, disons-nous, s'en alla vivre à Paris vers la fin de l'année 1874, estimant qu'il dût y trouver aisément des facilités nouvelles pour réaliser son œuvre et, sans doute, des ventes lucratives !... Malheureusement, il ne trouva au bord de la Seine que l'ennui de devoir peindre la rue de la fenêtre de son appartement, ennui auquel vinrent s'ajouter des soucis d'ordre matériel... Enfin, après deux années d'absence, il revint en Belgique. De nouveau la Fortune lui sourit alors. Il signe un contrat avec les frères Van Roye, marchands de tableaux qui lui assurent des rémunérations suffisantes. Et l'artiste, en pleine possession de son beau talent travaille dès lors à Terneuzen, à Breskens, à Flessingue, à Blankenberghe, à Nieuport, à La Panne, à Dunkerque, partout sur le littoral belge, en un mot, et dans quelques endroits maritimes de la Hollande, si bien que cette période de sa vie fut, encore une fois, d'une fécondité extraordinaire et fertile en œuvres primordiales, — telles *Flessingue, Effet de neige,* de la collection Van Roye, et *L'Estacade,* de la collection Léon Lequime.


LOUIS ARTAN. — L'ESTACADE (COLLECTION VINCENT TOUSSAINT, A BRUXELLES).

Cependant, vers 1880, la rage des panoramas sévissait. Quelqu'un proposa à Louis Artan de peindre une toile de ce genre représentant les artistes belges, et le pauvre accepta cette offre qu'il considérait comme devant être superbe pour lui, au point de vue de la gloire et du gain ! Faut-il l'écrire? On lui donna six mille francs et il fit des études préalables, à Anvers, avec Alexandre Marcette. Mais, ses esquisses étant terminées, l'affaire en resta là, parce que le peintre prétendit toucher vingt-cinq mille francs pour la toile panoramique et que les bailleurs de fonds étaient à bout de ressources...

A partir de 1882, le maître eut des alternatives de moments fastes, au profit de son art et de son bien-être matériel, et d'autres néfastes. D'ailleurs, ce n'était plus le même homme : sa volonté avait faibli... Cependant, il travailla encore au bord de la mer et à Bruxelles; *L'Atelier de la Panne,* de la collection Delacre, et quelques toiles de la collection Toussaint, datent de cette époque. On peut donc dire qu'il peignit jusqu'à sa mort, survenue à Nieuport-Bains, territoire d'Oostuinkerke, le 24 mai 1890. Et puisque ses tableaux furent toujours recherchés au point qu'on les a souvent pastichés, elle croule cette légende d'Artan méconnu et pauvre; — car, pauvre, il ne le fut pas, mais bien prodigue et insouciant!

Qu'importe du reste! Le 18 août 1895, on inaugura un monument à sa mémoire, dans le cimetière d'Oostuinkerke, monument dû à l'architecte Victor Horta et au sculpteur Charles Van der Stappen, choisis à l'effet de rappeler le souvenir du maître par le Cercle des Arts et de la Presse qui organisa aussi l'exposition posthume de ses œuvres. A ce dernier propos, le peintre-écrivain Théo Hannon a formulé : « Artiste à l'âme élevée, délicate et prompte à s'impressionner devant les charmes de la nature, Artan possédait, pour reporter sur toile l'émotion de ses yeux et de son cœur, une main preste aux doigts souples, un métier ample et facile, pour ainsi dire improvisé. Sa marine n'est point la marine de convention, coquettement émaillée de navires élancés, balançant en mesure sur leurs toiles blanches, grises, rouges, ou, comme de grands albatros, s'envolant par les flots frisés au petit fer. Ce n'est point la marine classique : hurlante, en furie, bombant ses flots comme des seins de néréide affolée, ni la mer fashionable, endimanchée, en toilette tendre, au bas de laquelle la scintillante écume coud des points de dentelles. L'atmosphère nocturne, le scintillement métallique de la lune pailletant les quilles sombres et mates des bateaux qui tranchent sur le luisant glauque des flots, la profondeur vague des lointains en deuil, la poésie intime et pénétrante de l'heure, le bruissement du sable et la mélancolique complainte des brises calmées dans les hauts gramens aux molles ondulations, tout y est rendu avec une émotion réelle unie à un profond sentiment artistique. »



LOUIS ARTAN. — A BLANKENBERGHE, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

LOUIS DUBOIS. — LES CIGOGNES.

(Musée de Bruxelles).



HIPPOLYTE BOULENGER. — L'ÉTANG, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

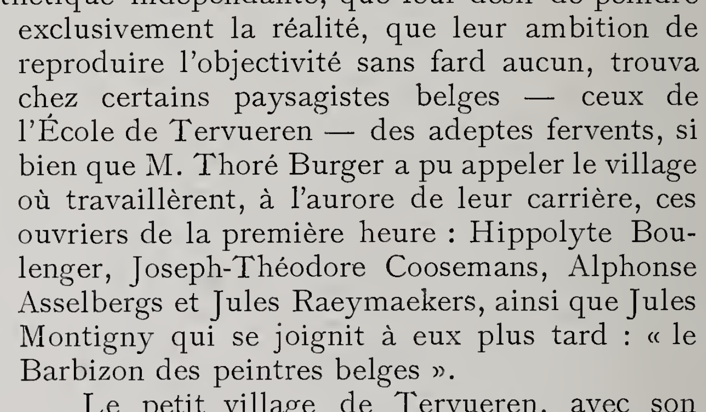
L'ÉCOLE DE TERVUEREN

La réaction contre l'art classique et romantique trouva peut-être son expression suprême dans la peinture du paysage, vers le milieu de notre XIXe siècle. Cette éventualité se conçoit d'ailleurs aisément. Ne fallait-il pas avant tout que la peinture rendît le plus strictement possible l'aspect réaliste de l'Être? Sans doute, car tel était le vouloir des maîtres : l'anéantissement de la convention académique. Dès lors, ils se plurent à penser que ce qui pouvait le mieux les aider pour aboutir à leur but, c'était l'étude du paysage, l'imitation des sites pittoresques, voire même ceux d'une simplicité excessive, l'analyse de tous les effets diurnes et nocturnes, enfin la reproduction de l'agreste surpris par hasard, sans nulle préoccupation d'école, par l'artiste en quête de tableaux. Inutilement aurait-on objecté à la plupart que l'homme ne saurait faire abstraction totale de toute intussuception imaginative, qu'il est interdit à tous en général de sentir et de penser comme chacun en particulier; bref, que l'œuvre d'art ne saurait jamais être qu'une interprétation subjective de la nature, celle-ci fût-elle envisagée avec le moins d'idées préconçues; ils eussent répondu : « Qu'importe! Nous entendons, en ce cas, que l'œuvre d'art soit une reproduction de la nature entrevue à travers un tempérament! »

La sincérité la plus grande donc était l'idéal rêvé par les maîtres. Foin! des dieux et des déesses, des empereurs et des rois, des gens de la noblesse et des héros populaires. Qu'était-ce que ces figures mythologiques et historiques? Des comparses dont on avait usé et abusé au détriment de la vérité. Il convenait de les traîner aux gémonies, de reprendre l'art pictural à son point initial : la copie de la nature visible. A peine était-il toléré, que le sujet de genre remplaçât l'antique peinture d'histoire, car, dans la peinture du genre

encore, il entre une part de composition, du moins d'arrangement. Forts de ce raisonnement, les artistes s'isolèrent en conséquence et vécurent aux champs. Ceux qui s'obstinèrent, cependant, à demeurer en ville, à l'exemple des premiers, scrutèrent surtout les spectacles journaliers offerts à leurs yeux sans recherches. Enfin, l'art devint épisodique au lieu de synthétique qu'il était au temps du classicisme, ou d'historique qu'il était à l'époque du romantisme.

Faut-il le rappeler? La pléiade des maîtres issus de la Société libre des Beaux-Arts, en Belgique, adopta ce programme avec enthousiasme. En outre, — est-il utile de l'écrire derechef? — ce fut à la suite des novateurs français, animaliers, paysagistes et marinistes. Mais il ne messied pas de remarquer que les précurseurs de ceux-ci furent les vieux Flamands — les petits maîtres réalistes, qui brillèrent après la mort de Pierre-Paul Rubens, au XVII[e] siècle, — et leurs contemporains — les vieux Hollandais de la même époque, — encore une fois ceux que l'on nomme les petits maîtres réalistes. Car, s'il est vrai que les précurseurs immédiats de François Millet, de Gustave Courbet, de Théodore Rousseau, de Narcisse-Virgile Diaz de la Pena, de Jules Dupré, de François-Louis Français, de Charles Daubigny et de Jean-Baptiste Corot, ce dernier le chef en somme de tous ces artistes qui influencèrent nos artistes belges contemporains, furent les novateurs trop oubliés les Michel et les Huet; il n'est pas moins certain que ceux-ci apprirent le culte de la nature en admirant les œuvres dues aux grands maîtres de l'École anglaise, les Gainsborough, les Constable et les Old Crome qui, eux, tenaient leurs principes réalistes de nos maîtres nationaux et hollandais antérieurs. Or, il se fit que leur proclamation d'esthétique indépendante, que leur désir de peindre exclusivement la réalité, que leur ambition de reproduire l'objectivité sans fard aucun, trouva chez certains paysagistes belges — ceux de l'École de Tervueren — des adeptes fervents, si bien que M. Thoré Burger a pu appeler le village où travaillèrent, à l'aurore de leur carrière, ces ouvriers de la première heure : Hippolyte Boulenger, Joseph-Théodore Coosemans, Alphonse Asselbergs et Jules Raeymaekers, ainsi que Jules Montigny qui se joignit à eux plus tard : « le Barbizon des peintres belges ».





HIPPOLYTE BOULENGER.
FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

Le petit village de Tervueren, avec son ancien château seigneurial, son parc grandiose taillé dans la superbe forêt de Soignes, sa chapelle de Saint-Hubert édifiée au milieu de la haute futaie, ses haras royaux avoisinant à tout cela; le petit village de Tervueren, disons-nous, situé à dix kilomètres de Bruxelles, était célèbre auparavant grâce à ses promenades délicieuses, ses auberges hospitalières et ses guinguettes discrètes, lieux de pèlerinage chers aux honnêtes bourgeois et aux amoureux de la capitale. Mais le choix fait par les paysagistes pour y établir le

siège d'une École célèbre est-il extraordinaire? Mon Dieu! non, car lorsqu'on connaît cet endroit charmant, il est aisé de comprendre qu'en tout temps il séduisit les peintres admirateurs de la nature, que Théodore Fourmois, Alfred de Knyff, Edouard Huberti et d'autres paysagistes y séjournèrent volontiers avant Hippolyte Boulenger et ses amis, mais ce qui est digne de remarque, c'est la formation de ce groupe et la boutade qui lui imposa son nom.

Joseph-Théodore Coosemans, né à Bruxelles, le 19 mars 1828, fils d'Adrien, négociant, et d'Anne-Catherine-Jacobine Vander Taelen, qui épousa en premières noces, à Tervueren, le 21 mai 1856, Marie-Constance Otterbein, dont il eut deux fils, et en secondes noces, à Tervueren encore, le 22 décembre 1862, Joséphine Otterbein, qui lui donna une fille, vivait depuis longtemps dans ce village et s'y occupait de peinture.

Orphelin dès l'âge de deux ans, il avait été élevé par une tante, fille d'un petit notaire de cette localité. L'idéal de la bonne dame était dans le principe, on se l'imagine, de le voir tabellion un jour. En conséquence, son pupille fit des études humanitaires à peu près complètes, chez les jésuites à Bruxelles, et devint ensuite clerc de notaire. Mais sa tante détestant la grande ville alla vivre, sur ces entrefaites, au lieu de sa naissance et y amena son neveu. Celui-ci, ma foi! était travailleur. Bientôt il fut commis dans les cadres de l'administration des haras, secrétaire communal de Tervueren et de Duysbourg, receveur du bureau de bienfaisance de ces villages et directeur des messageries publiques de Tervueren à Bruxelles, tout cela avant l'époque de son premier mariage!



JOSEPH-THÉODORE COOSEMANS. — SOLEIL COUCHANT EN CAMPINE, DESSIN ORIGINAL

Seulement, ainsi que nous l'écrivions tantôt, les paysagistes Théodore Fourmois, Alfred de Knyff, Edouard Huberti et d'autres artistes, notamment Charles Tschaggeny et François Duyck, tous deux animaliers, travaillaient souvent aux environs de l'ancienne résidence princière de la plupart des princes des Pays-Bas. En fallait-il davantage pour que le fonctionnaire communal, « à la barde en pointe, portant lunettes, ayant le poil ras dans la nuque, doué d'une cordialité grande, faisant songer par son allure à un bon capucin », comme nous l'a dépeint un de ses amis d'alors, devînt peintre à son tour? Nullement, et il pria Théodore Fourmois, qu'il admirait surtout, de lui enseigner les secrets de l'art avec l'espoir peut-être de l'égaler! Puis, quand ce premier maître fut retourné en ville, peu après, il eut sinon un nouveau professeur, du moins un compagnon pour aller peindre, Jules-Louis-Victor Raeymaekers, l'un des trois enfants d'un industriel bruxellois notable du nom de Henri, et de Narcisse Le Mayeur, né à Laeken, le 12 avril 1837, et qui vint s'installer avec sa mère à Tervueren, cette dame étant malade et ayant besoin de l'air de la campagne. Mais, en vérité, l'École de Tervueren n'était pas constituée pour

cette raison; il convint qu'Hippolyte Boulenger arrivât au village. « Celui-ci, en 1863, avait alors vingt-six ans, dit M. Georges Verdavainne, dans une étude sur le maître. Petit, trappu, large d'épaules, il semblait constitué pour braver les fatigues, se rire de la souffrance et supporter longtemps le poids de la vie. La chevelure épaisse, le front large, le nez droit, la moustache abondante, les favoris clairsemés, l'oreille finement ourlée, les yeux noirs, il montrait à la fois le visage d'un lutteur enflammé des outrances de la jeunesse, avide de jouissances intellectuelles et le masque spirituel d'un railleur souvent prêt à se moquer des préjugés, de la friperie du romantisme et de l'aspect vieillot des anciennes formules... Un de ses yeux biglait, louchait; parfois à la fin d'une accablante journée de travail, devant lui, les objets se brouillaient, les branches d'un chêne se fixaient au tronc d'un bouleau, un hêtre prenait la place d'un érable voisin. Riant de ces méprises, il déposait sa palette pour la reprendre dès que l'excessive fatigue, venant à disparaître, lui permettait de terminer la notation d'un couchant ou l'impression d'une heure crépusculaire particulièrement harmonieuse, émouvante ou tragique. »



HIPPOLYTE BOULENGER. — ÉTUDE POUR « LA MESSE DE SAINT-HUBERT », D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL APPARTENANT A M. HENRI STACQUET.

Cependant, c'était un homme dont l'existence avait été des plus pénibles. En effet, Pierre-Emmanuel-Hippolyte Boulenger, connu dans l'art sous ce dernier prénom, naquit à Tournai, le 8 octobre 1837. Son père, assurent les registres de l'état civil de ce chef-lieu de province, se nommait Hippolyte-Prosper, était âgé de trente-six ans à la date de la naissance du futur maître et, quoique domicilié à Paris, lieutenant au 12e régiment d'infanterie. Sa mère, elle, se nommait Anne-Clémence Gautier, était native de Paris et âgée de vingt-sept ans lorsque son fils aîné vit le jour, suivant les mêmes pièces officielles. Mais le bonheur de la pauvre femme ne fut pas de longue durée : son époux décéda bientôt la laissant veuve avec trois enfants en bas-âge, — un second fils et une fille, — n'ayant d'autres ressources qu'une modeste pension de veuve d'officier! Que faire dans cette triste occurrence? Se séparer à contre-cœur de son aîné, du petit Hippolyte, qui avait atteint sa treizième année, l'envoyer à Paris chez son aïeule maternelle. Cette dame était peu fortunée également, faut-il croire, ou mourut quelque trois ans plus tard, car l'enfant, ayant appris les éléments du dessin et ayant été conduit dans certains ateliers parisiens, où il puisa sans doute le goût de l'art, se trouvait à Bruxelles lors du décès de sa propre mère, en 1853. Et son dénûment dès ce moment fut extrême : il



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

HIPPOLYTE BOULENGER. — LE RUISSEAU.

racontait qu'on trouva, le jour où il perdit sa mère, dans le misérable appartement qu'ils habitaient, une somme de vingt francs!... De quelle façon son frère, sa sœur et lui-même vécurent-ils ensuite? Son frère se rendit au pays de Charleroi, où il devint houilleur à Rensart. Sa sœur apprit un métier quelconque, et nul de ceux que nous avons interrogés ne saurait dire si elle est morte ou si elle vit encore. Quant à lui-même, il gagna son pain quotidien comme il put...

Hippolyte Boulenger fut recueilli dans le principe par un ornemaniste, homme charitable, nommé Colleye, qui l'employa à diverses besognes, notamment à la surveillance de ses ouvriers. Cette occupation ne l'empêchait pas de fréquenter les cours de l'académie de Bruxelles, le soir. Au contraire; il semble bien que l'art industriel, qu'il voyait pratiquer sans cesse, augmentât son désir d'être peintre. Quoi qu'il en soit, il s'engagea peu après en tant que peintre décorateur, et cette situation le mit sur la piste d'autres travaux plus ou moins lucratifs, en tous cas moins pénibles : il dessina plus tard des modèles de dentelles, composa des scènes religieuses, peignit quelques stations de chemins de croix et combina des sujets, qu'on proposait aux jeunes filles d'imiter dans les pensionnats! Mais il n'était pas riche, cependant. Sa demeure — une petite mansarde, — était située place du Grand-Sablon. Un jour, il se trouve être malade. Nul ne s'occupe de lui. Le typhus se déclare. Par quel miracle échappe-t-il à la mort, ce garçon abandonné sans secours et sans ressources? C'est une énigme! Enfin, ne l'apercevant plus, quelques amis s'inquiètent, se rendent chez le pauvre, le trouvent en convalescence, mais sur le point de mourir d'inanition : il n'avait bu ni mangé depuis vingt-quatre heures! Émus de tant de misère, ils se cotisent. Peu fortunés eux-mêmes, c'est à grand'peine qu'ils parviennent à recueillir cinquante centimes. L'un se hâte de chercher du pain, pendant que les autres maintiennent le malade qui, en chemise, à moitié nu, s'était accroché comme fou à la fenêtre-tabatière de la mansarde. Et, quand celui qui avait couru chez le boulanger revint, on assista à une scène encore plus navrante : le jeune peintre essaya de sourire, de chanter et de danser pour exprimer son bonheur...



HIPPOLYTE BOULENGER.
LE MOULIN, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

A quelques semaines de date, il reprit néanmoins ses pinceaux et alla peindre aux environs de Bruxelles, au hameau de Vleurgat sous Uccle, à Ruysbroeck, à Auderghem. Était-il moins misérable? On se souvient qu'il payait, dans les modestes hôtelleries, son logement, sa nourriture et les nombreuses consommations alcooliques qu'il avait coutume de boire, en tableaux et en enseignes. Mais, c'est vers ce temps, — l'année 1863, — qu'il se lia d'amitié avec Camille Van Camp, dont il fit le portrait, avec Camille Van Camp épris autant que lui de la peinture du plein air, qui connaissait Tervueren et en parla avec enthousiasme à son nouvel ami. Convenait-il que Boulenger le crût sur parole? Peut-être! En tout cas, ils résolurent d'y aller voir. Or, c'était au mois de mai. Un animalier, Jules-Léon Montigny, né à Saint-Josse-ten-Noode, le 15 novembre 1840, fils de Jean-Joseph, digne homme qui, sous le régime hollandais, avait été précepteur des enfants du prince d'Orange au château de Tervueren, mais qui avait démissionné après la Révolution de 1830, et de Marie-Thérèse-Augustine Genatzy, se trouvait également en cet endroit, et d'emblée Boulenger et lui sympathisèrent. D'ailleurs, il y avait de quoi! Outre un amour très grand et identique pour l'art qui devait les unir, une situation de fortune précaire était leur lot à tous deux. Ceci importait pourtant moins à Boulenger qu'à Montigny : le futur chef de l'École de Tervueren était un bohême incorrigible, aimant la vie large lorsque d'aventure il avait quelque argent, et trouvant tout naturel, par exemple, de déchirer la doublure de son paletot pour avoir une loque à laquelle il pût essuyer ses brosses, quand un chiffon lui faisait défaut! Malgré tout, il lui fallait bien trouver gîte et nourriture à Tervueren. Alors Camille Van Camp, dont le père était conseiller à la Cour de cassation et qui jouissait d'aisance, puisqu'il avait conduit là-bas Hippolyte Boulenger, garantit le paiement du logement et de la subsistance de celui-ci, dans une auberge devenue célèbre « Au Renard ».

Que cette bonne aubaine fit plaisir au misérable, nous ne le nierons pas, quoiqu'il fût sans soucis au point que, souvent, il fumait, buvait et s'étourdissait au cabaret, restant volontiers tard levé et ne craignant même pas de quitter le lit avant l'aube, afin d'attendre l'ouverture d'un estaminet quelconque, où il trouvât de l'alcool! Mais ces détails n'ont qu'un rapport éloigné avec la formation de l'École de Tervueren; tel fait, la connaissance que fit Hippolyte Boulenger de Joseph-Théodore Coosemans s'y rattache au contraire, et leurs relations commencèrent d'une façon assez amusante. L'auteur de *L'Allée des charmes* était grand emprunteur, par nécessité autant que par dédain des convenances, — il s'adjugea, un matin, la moitié de la garde-robe de Jules Raeymaekers, avec lequel il était allé loger à Genck, au cabaret nommé « La



ALPHONSE ASSELBERGS.
AUTOMNE A KINROY (CAMPINE LIMBOURGEOISE), DESSIN ORIGINAL.

Cloche », dans le but de peindre, et cela pendant le sommeil de celui-ci, indélicatesse que l'un et l'autre trouvèrent naturelle du reste; — et il advint que le désir d'avoir de lui un tube de couleur qui lui manquait l'incita à devenir l'ami du directeur des messageries publiques de Tervueren à Bruxelles, de Joseph-Théodore Coosemans, peintre amateur en ce temps...

Dès lors, en somme, le noyau de l'École de Tervueren était formé, surtout que Alphonse-Jean-Baptiste Asselbergs, né à Bruxelles, le 19 juin 1839, fils d'un grand industriel, Henri-Nicolas-Auguste, et de Aline-Adrienne-Josephine Lequime, élève d'Édouard Huberti, sur ces entrefaites, vint l'augmenter : « Le jour, a écrit dans le journal *Le Progrès,* en 1887, M. Camille Lemonnier qui vit de près ce groupe, chacun sa toile au dos, s'en allait, par monts et par vaux, le long des routes et des ravins, de ce joli coin de pays brabançon, en quête non plus du motif — selon le catéchisme des chercheurs de sites pittoresques, finis avec Quinaux, Fourmois, Kindermans et Keelhoff, — mais simplement de l'impression, du charme des heures, des caprices de la lumière. A la nuit tombée, ensuite, quand les yeux du corps n'y voient plus et que s'ouvrent sur le rêve intérieur les yeux de l'esprit, tous — et ils étaient quatre : Hippolyte Boulenger, Joseph-Théodore Coosemans, Alphonse Asselbergs et Jules Raeymaekers — se réunissaient autour d'une table de cabaret, dans la fumée des pipes, et, pendant de longues heures, divaguaient en des causeries extasiées sur les paysages qu'ils avaient rapportés en eux et qu'ils n'étaient jamais certains d'avoir fixé sur leurs toiles. » Mais la dénomination de l'École de Tervueren n'était pas trouvée, et cette dénomination, désormais historique, fut plutôt la suite d'une plaisanterie que le résultat de longs raisonnements.



JULES MONTIGNY.
VACHES EN PRAIRIE, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

Tous les artistes de ce groupe avaient débuté depuis plus ou moins longtemps, lorsque, à la veille du salon de 1866, trois d'entre eux : Boulenger, Coosemans et Raeymaekers, ainsi que Montigny, celui-ci de passage à Tervueren, devisaient un beau soir, comme d'habitude, au fameux cabaret appelé « Au Renard ». De quoi parlaient-ils donc? Vous le devinez! De la liberté dans l'art, des torts de la convention en peinture, du dédain qu'il

faut professer pour le poncif, du rendu de l'objectivité qui ne peut anéantir le charme de la subjectivité, de l'impossibilité notoire de former des élèves, et, à ce propos : — « Rappelez-vous, mes amis, dit Jules Raeymaekers, qu'il importe que nous disions de qui nous sommes élèves, si nous voulons exposer au prochain salon! » — « Oh! la singulière idée, reprit un autre, de prétendre insérer ce renseignement au catalogue des œuvres exposées. » — « Mais c'est très sérieux, cela! » continua quelqu'un de la bande. Et alors : — « Ma foi, je vais proclamer que je suis élève de l'Ecole de Tervueren! » riposta Jules Raeymaekers, et les quatre amis se mirent à rire de cette boutade. Cependant, arriva l'heure d'envoi des œuvres destinées au salon. Tous avaient oublié cet incident, hormis Hippolyte Boulenger. Trouvant la facétie amusante, il déclara franchement qu'il était élève de l'Ecole de Tervueren. Sa déclaration fut insérée au livret de l'exposition. On en fit des gorges chaudes. Quoi, il y avait une Ecole de paysagistes dans ce coin du Brabant, une Ecole ignorée! Il convenait, vraiment, qu'on sût la chose! Bref, le public s'amusa prodigieusement de cette appellation, et M. Victor Joly s'en moqua dans son journal, *Le Sancho* : « Nous venons d'apprendre avec stupéfaction, dit-il en substance, qu'une nouvelle Ecole, dont Boulenger et Raeymaekers sont les principaux élèves, vient de naître à Tervueren. Quant à M. Coosemans, son directeur anonyme — car il a eu la modestie de ne pas afficher son nom au-dessus de la devise indépendante — personne n'ignore qu'il est également le directeur des messageries de Bruxelles à Tervueren »; et un second journaliste, reprenant le même thème, ajouta malicieusement : « Avec un directeur pareil, l'Ecole est appelée à faire du chemin. »



JOSEPH-THÉODORE COOSEMANS.
COUCHER DE SOLEIL EN CAMPINE, LITHOGRAPHIE ORIGINALE.

Qu'importaient, néanmoins, les lazzis de la foule et de la presse? L'Ecole était belle et bien constituée. En relisant les feuilles de l'époque, on voit que quatre paysagistes: Boulenger, Coosemans, Asselbergs et Raeymaekers furent désignés comme en faisant partie, parce qu'eux seuls habitèrent constamment Tervueren entre les années 1866 et 1871. Il est juste pourtant d'ajouter que, bientôt, on considéra à tort comme étant au nombre de ces révolutionnaires qui prétendaient imposer une orientation nouvelle à l'art de la peinture, la plupart de ceux qui, dans la suite, organisèrent la Société libre des Beaux-Arts, et encore certains artistes indépendants, tel Jules Montigny, artistes simplement en conformité de principes avec eux.

Quoi qu'il en soit, Hippolyte Boulenger avait débuté antérieurement déjà, en 1863, lors d'une exposition de bienfaisance qui eut lieu au Jardin botanique; il y avait exposé une *Vue d'Auderghem,* exécutée en automne, une lisière de bois étoffée d'animaux, toile achetée immédiatement par le peintre de



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

HIPPOLYTE BOULENGER. — UNE VUE DE DINANT.

(Musée de Bruxelles).

nature morte Jean-Baptiste Robie ; et peut-être ce succès l'incita-t-il à exposer, en 1865, sa *Lisière de bois* que possède actuellement le musée de Bruxelles. En tout cas, au salon de 1866, où fut révélée l'existence de l'Ecole de Tervueren, il avait quatre toiles : *Fin d'Automne, Un Ètang à La Hulpe, Au Bois du Roi à Tervueren* et un *Hiver*. Dirons-nous que son envoi abondant provoqua l'enthousiasme ? Ce serait de l'exagération, bien sûr ! Mais on peut affirmer qu'il ne laissa pas indifférent les esthètes et la foule, dont l'attention avait été éveillée par les plaisanteries des journaux plus, sans doute, que par la



ALPHONSE ASSELBERGS. — LE RAVIN AU LONG ROCHER PRÈS DE MARLOTTE, DESSIN ORIGINAL.

valeur de ses œuvres. Néanmoins tout cela, succès relatifs et balivernes ne remplissaient pas le gousset du jeune peintre. Il était toujours installé « Au Renard ». Son logeur se contentait encore d'être payé au moyen de la peinture d'une enseigne ou de l'un ou l'autre tableau. Mais cette condescendance allait-elle durer ? Boulenger ne se le demanda probablement pas souvent. Son art le préoccupait trop. Il rôdait à la campagne ou perchait dans certaine dépendance de l'ancien haras du Gouvernement. C'est là, en plein air ou dans ce modeste atelier, qu'il peignait. Quand d'aventure, il était fatigué d'œuvrer, il se rendait à Bruxelles. En ce temps, existait rue des Sols, au coin de la rue Terarken, dans une école communale, une académie libre. Le jeune peintre aimait ce milieu. Parce que lié d'amitié avec Coosemans, maitre des postes, celui-ci lui permettait de voyager gratuitement dans ses voitures. Et ainsi se fit-il qu'on le vit parfois, dans le but de dessiner, aux séances de cette académie libre.

Non, il n'était plus le misérable de naguère, le pauvre mourant de faim,

après une maladie terrible, dans une mansarde. Etait-il donc dans l'aisance? Pas précisément, mais il avait découvert quelques gens qui voulaient de ses toiles. Oh! ce n'était pas au poids de l'or, tant s'en faut, qu'on les lui payait! Par exemple, un tailleur reçut une de ses peintures, — l'étude faite pour l'exécution de la *Vue de Dinant,* du musée de Bruxelles, — en échange d'un pantalon! Il donna pour un trentaine de francs d'autres chefs-d'œuvre à différents amateurs! Et quand quelqu'un proposait de lui procurer une place lors d'une audition musicale, ou un strapontin pour une représentation de l'Opéra, à condition de recevoir en échange une toile, croyez-le, il acceptait son offre! Car, franchement, c'étaient là ses délices : entendre de la musique, passion qui ne l'empêchait pas de goûter le charme des tableaux dus aux maîtres de l'École française : Corot, Daubigny, Rousseau, Dupré, Courbet et Millet, tableaux dont il achetait des gravures, son grand luxe!



HIPPOLYTE BOULENGER.
CLAIR DE LUNE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

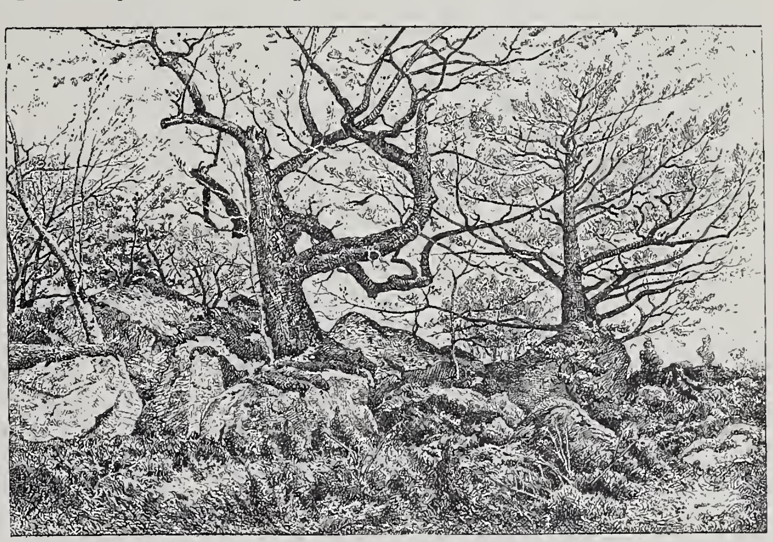
Mais le salon de Bruxelles allait consacrer sa réputation, en 1869. « Jusqu'alors on l'avait loué, encouragé; la note bienveillante dominait, dit M. Charles Tardieu dans une étude sur le maître, publiée au lendemain de sa mort, dans la revue française *L'Art*. Ce jour-là, il eut la bonne fortune d'être discuté, et même vertement critiqué, preuve qu'il comptait. Il faut dire que sur ses tableaux de cette année s'étalaient des verts d'une crudité tapageuse, faits pour effaroucher les partisans du paysage honnête et modéré. Il y avait surtout un *Printemps* qu'on fut sur le point de prendre pour un manifeste révolutionnaire, pour un audacieux défi. M. Victor Cherbuliez cite ce mot de Lessing, peu sensible aux charmes du paysage : « Je suis las d'avoir toujours vu des printemps verts; je voudrais, avant de mourir, voir un printemps rouge ». Ce vœu bizarre eût été exaucé si l'auteur du *Laocoon* avait pu voir ce *Printemps,* tellement vert qu'il en était presque rouge ou du moins qu'il passait pour tel. Erreur momentanée d'un peintre forestier, amoureux de la verdure naissante, et essayant de lutter d'intensité avec les verts du vrai printemps, ou bien, ce qui est plus probable, trahison involontaire d'un marchand de couleurs ». Certes, mais il y avait à côté *La Vallée de Josaphat* et *Le Ruisseau*, deux pages maîtresses, d'un sentiment exquis et d'une composition précieuse. Il y avait encore un *Hiver* qui, en 1871, reparut à une exposition organisée au profit des blessés de la guerre franco-allemande et qui, malgré le voisinage de tableaux célèbres tirés des collections connues, no-



JULES MONTIGNY. — UNE BELLE JOURNÉE DE MARS, DESSIN ORIGINAL.

tamment de celle de M. Jules Van Praet, ministre de la Maison du Roi, lui valut les éloges de plusieurs maîtres français réfugiés en Belgique pendant le second siège, parmi lesquels Diaz, Vollon et Harpignies. Et si les discussions furent violentes à propos de ses outrances de couleurs, si on vit en lui non un novateur, mais un révolutionnaire, si on alla jusqu'à lui contester du talent à cause de son dédain pour les errements anciens, si, en un mot, il fut en butte aux critiques les plus acerbes, d'autres se plurent à trouver son coloris réaliste, son idéal moderne, ses aptitudes extraordinaires, à le proclamer le chef des paysagistes belges !

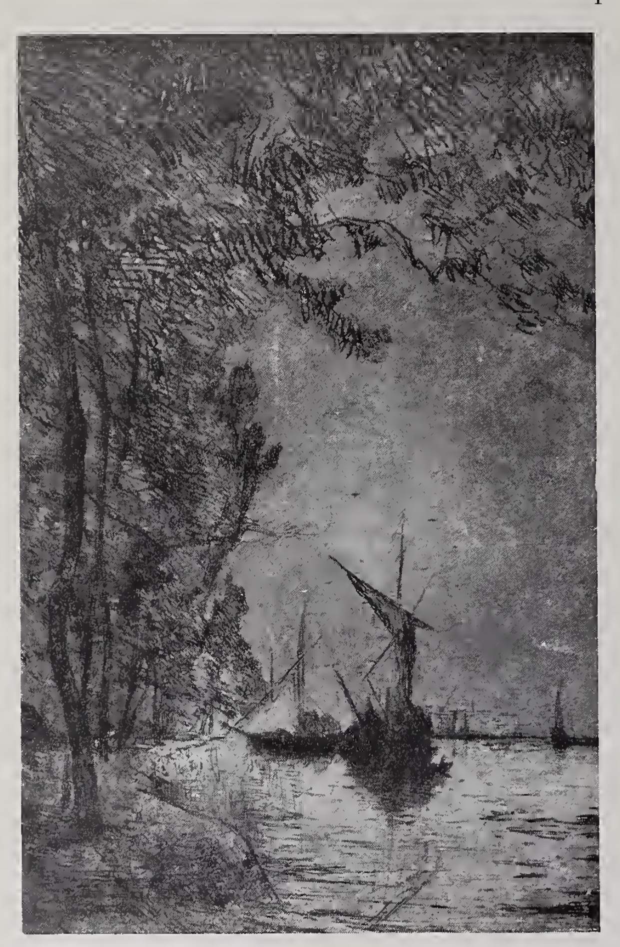
Or, ces discussions durent plaire au jeune maître. Enfin, il avait la certitude que des gens lui en voulaient parce qu'il était supérieurement doué et que certains applaudissaient à ses efforts d'art sincères ! Que lui fallait-il de plus? Etait-ce le comble de ses aspirations? Nullement ! Il songeait qu'après tout, il pouvait rêver d'unir sa vie à celle d'une compagne dévouée, et que, peut-être, il rencontrerait une femme capable de concevoir ses aspirations esthétiques! Et de fait, un vieux général de l'armée belge, M. P. S. Du Pré, vint habiter alors Tervueren avec sa fille. Hippolyte Boulenger ne tarda pas à les fréquenter. Peu après, il osa risquer une demande en mariage. En vérité, la fille ne lui fut pas hostile, mais le général prit des airs effarouchés. Quoi ! Il aurait donné sa fille en mariage à un peintre sans fortune. Mais il oubliait donc, le malotru, qu'elle était riche, elle ! Ah ! non, par exemple ; cela ne se ferait. Cependant, se dit l'amoureux éconduit, s'il m'était loisible de montrer à ce père barbare un contrat passé avec l'un ou l'autre marchand de tableaux, contrat d'où il résulterait que je puis gagner une somme d'argent déterminée par an, qui sait si le bonhomme ne me verrait d'un meilleur œil? Et ainsi qu'il avait pensé, il fit ! Personne, pour ainsi dire, n'achetait de ses tableaux. C'était une raison pour qu'il s'entendît aisément avec les frères Vander Donckt, marchands de tableaux, pour qu'il leur cédât ses meilleures toiles à raison de quatre cents francs, mais à condition qu'ils lui en prendraient un certain nombre par an et que de son côté, lui Boulenger, travaillerait exclusivement à leur profit. Et, si le contrat ainsi entendu n'était pas trop favorable au maître, du moins lui valut-il le bonheur d'épouser, en 1869, Florentine-Léonie Du Pré ! Mais, chose singulière, son caractère s'aigrit à l'époque où la Fortune lui sourit, paraît-il, car de ses contemporains racontent que, dès lors, il ne supporta plus les autres paysagistes, qu'il jalousa leurs mérites et qu'il poussa la vanité jusqu'à faire accroire qu'il gagnait, bon an mal an, vingt mille francs !



ALPHONSE ASSELBERGS.
LE CHÊNE DES ROCHES A BARBIZON, DESSIN ORIGINAL.

Ces derniers détails sont-ils exacts ou non? Quoi qu'il en soit, il n'en est

pas moins évident qu'à partir de cette époque se succédèrent sur le chevalet d'Hippolyte Boulenger maints chefs-d'œuvre. Il était allé habiter momentanément Saventhem, après son mariage. En 1870, une maison confortable étant devenue vacante à Tervueren, il retourna en cet endroit propice à la réalition de son œuvre. Deux ans plus tard, le salon de Bruxelles de 1872 marqua la consécration officielle de son talent. On y vit trois de ses grandes toiles : *L'Allée des Charmes,* du musée de Bruxelles, qui obtint une médaille d'or, *Les Rochers de Falmagne* et *Une Vue d'Auderghem.* Tous se plurent à constater que l'artiste se trouvait décidément placé à la tête de l'École belge de paysage, et quelques-uns, plus perspicaces, augurèrent justement que son initiative donnerait une impulsion nouvelle à ce genre. Sa vision, en effet, s'était affinée. La rudesse un peu verte de ses premières toiles avait fait place à des délicatesses charmantes. Il avait marié l'harmonie du coloris aux finesses des valeurs. Ses tons étaient devenus transparents, veloutés et nacrés. Martelées dans des pâtes claires, lumineuses, émaillées, dénotant une compréhension personnelle du paysage, ses toiles, enfin! promettaient encore une ample moisson d'œuvres merveilleuses, au nombre desquelles on peut compter : *Une Vue de Boitsfort,* ayant figuré au salon de Paris en 1873, *L'Inondation, La Sablonnière* et *La Messe de Saint-Hubert,* ayant fait partie de la collection du docteur Jules Lequime, et un autre tableau capital *Le Matin,* de la collection Alphonse Willems, qui est un de ces motifs exclusivement rustiques que le maître aimait, un sujet des environs de Tervueren séduisant par sa simplicité, d'autant plus difficile à peindre qu'il ne se rapproche d'aucun site de convention pittoresque; un champ labouré qu'aux premières lueurs du jour un paysan herse, conduisant un attelage de bœufs, homme et bêtes sombres repoussoirs par rapport aux clartés matinales et aux arbres dont le feuillage léger estampe les lactescences du ciel; un spectacle de la nature infirme, si l'on veut, mais devenu admirable par l'exactitude de l'impression rendue, la suavité du sentiment poétique et l'exécution large, magistrale!



HIPPOLYTE BOULENGER
FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

La peinture de cette scène observée dans un paysage réaliste fut en quelque sorte, comme on l'a dit, le suprême adieu d'Hippolyte Boulenger à l'art. Sa santé était minée. Ses yeux s'étaient affaiblis. Il essaya pourtant de travailler encore et de peindre, la vue protégée par des lunettes. Mais les tortures morales et les souffrances matérielles qu'il avait subies antérieurement, ajoutées aux excès de boissons alcooliques dont il était coutumier,



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES

JOSEPH-THÉODORE COOSEMANS. — LES SAPINIÈRES DE LA CAMPINE.

FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE DE Mme ÉLISABETH WESMAEL.

(Musée de Bruxelles).

engendrèrent chez lui une maladie nerveuse, des crises intermittentes. Tout à coup les crises devinrent plus nombreuses, la maladie s'aggrava pleine de menace et on l'envoya à Ems. L'artiste néanmoins ne croyait guère à sa guérison, pas plus que ses amis d'ailleurs. Un mois plus tard, on le ramena à Bruxelles, à « l'Hôtel du Grand Miroir », dans un piteux état, incapable de supporter la fin du voyage jusqu'à Tervueren. Ce fut désormais une succession presque ininterrompue de crises épileptiformes, navrantes avec de rares et courts instants d'accalmie, durant lesquelles le pauvre parlait de son art! Enfin, le samedi 4 juillet 1874, un grand malheur attérait le monde artiste : Hippolyte Boulenger était mort, mort à trente-sept ans! Son inhumation provisoire eut lieu au cimetière de l'Est, désaffecté depuis. Au printemps 1875, Mme veuve Boulenger acheta, au cimetière de Schaerbeek, une concession à perpétuité. Elle fit construire pour elle, pour son père, le général P. S. Du Pré, et pour son mari, un caveau. Et le général étant mort en 1876, et Mme Boulenger, elle-même, étant décédée en 1881, les trois défunts sont réunis dans une seule tombe, recouverte d'une modeste dalle portant leurs noms.



JULES RAEYMAEKERS. — AUX CHAMPS, DESSIN ORIGINAL.

Mais la disparition de l'artiste ne devait pas entraîner l'anéantissement de l'Ecole belge de paysage moderne, qu'il a en quelque sorte fondée. En effet, les recherches de style et la composition traditionnelle, usitées antérieurement dans ce genre et empruntées aux maîtres précédents, avaient déjà été battues en brêche. Tandis que, à Anvers, Jacob Jacobs et ses disciples continuaient les procédés périmés, que François Lamorinière étudiait sans cesse les anciens, voire les gothiques, dont il n'a jamais eu, à vrai dire, la naïveté, avec une loyauté digne d'un artiste consciencieux; tandis que, à Bruxelles, Joseph Kindermans et François-Jean-Xavier Roffiaen s'obstinaient dans des errements d'un autre âge, Théodore Fourmois restait Flamand en son art robuste et devenait le plus fort des paysagistes nationaux de ce temps, au

point de les éclipser tous, même ceux qui, plus récents : Joseph Quinaux, Edmond De Schampheleer et Edouard Huberti, faisaient montre d'un vouloir novateur réaliste. Cependant, survint le chevalier Alfred de Knyff qui indiqua la voie suivie par les paysagistes français et dont l'influence fut indéniable, quoique relative. Mais alors s'imposèrent les tendances identiques d'Hippolyte Boulenger, tendances augmentées d'une obstination rare et d'un talent transcendant, car, lui aussi, avait appris des artistes français à noter les impressions fugitives des heures et des saisons, et les frais matins le séduisirent, les midis ardents le subjuguèrent, les soirs glorieux firent naître son enthousiasme. Il s'évertua partant à exprimer les délices du printemps, à narrer les richesses de l'été, à évoquer les opulences de l'automne, à raconter les tristesses de l'hiver. La monotonie des landes endormies tantôt sous un ciel gris, tantôt se réveillant sous les caresses de ce ciel toujours, piqué maintenant d'éclaircies bleues, tantôt encore se rendormant lorsque le disque solaire d'or se cache dans un nuage d'opale; le silence des bois touffus et mystérieux, masses vertes, sombres, égayées de rais vermeils voisinant avec les taches d'outremer plaquant le firmament, taches vues au travers le feuillage; la chasteté des sites brabançons, où coulent de capricieux méandres d'argent dans lesquels se mirent des trembles, des hêtres découpés en dentelle sur les lactescences des fonds; la majesté de la Meuse alanguie entre les rochers taillés à pic, semés de prairies plantées d'arbres, de la Meuse bordée des constructions d'une ville dominée par les silhouettes des monuments, de la Meuse roulant ses eaux, reflets multicolores des nuages passant au large; tout cela, il le peignit avec énergie, mais en amoureux de la nature, en artiste savant manieur de belle pâte, connaissant les raffinements des tons et leur justesse. Et ainsi, son sentiment de vérité n'a pas exclu la poésie. Son art est donc aussi objectif que subjectif. Car, si le rendu de la réalité le préoccupait beaucoup, l'expression de son idéal personnel le hantait sans cesse. Il croyait que l'art doit révéler autre chose que l'épiderme de ce qui est : la vie universelle, ses transformations innombrables, l'échelle des gradations gaies et tristes d'apparence ou riches et pauvres d'aspect, selon la conception individuelle. Et cette formule d'esthétique éternelle qui fut sienne : « L'art est la nature vue à travers un tempérament; » cette formule remise à la mode par l'Ecole de Barbizon, qui ne fait que condenser l'idée de Jean-Jacques Rousseau : « L'art consiste à substituer, à l'image insensible de l'objet, celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur; » cette formule, chère à tous les maîtres non exclusivement matérialistes, mais spiritualistes à la façon de ceux qui estiment que l'Etre est composé de deux entités : l'esprit et la matière intimement unis; cette formule, génératrice d'œuvres basées plutôt sur le sentiment, fut adoptée par d'autres paysagistes belges contemporains et successeurs d'Hippolyte Boulenger.


JULES MONTIGNY. — LE CHARIOT, DESSIN ORIGINAL.

Cependant, l'analyse des peintures de ceux de l'Ecole de Tervueren importe surtout

ici et, au nombre de ces artistes, nous rangeons Jules Montigny, parce que, depuis 1870, il habite ce village et qu'antérieurement, après avoir été élève d'Henri Dillens et avoir silhouetté des sujets de genre, il travailla toujours aux environs, à Boendael, à Watermael, à Boitsfort, à La Hulpe, à Ottignies, peignant la figure en plein air, le paysage ou les animaux, avant de s'y installer à dater de son mariage, contracté à Bastogne, le 4 novembre 1871, avec Joséphine Delperdange, qui lui a donné une fille.

Et qu'écrirons-nous à propos des œuvres du plus ancien de tous, Joseph-Théodore Coosemans? Qu'il ait planté son chevalet dans le voisinage de Bruxelles, en Campine, dans les Ardennes ou à Barbizon, il a peint sans les scruter par le menu ses impressions, simplement ses visions, manière qui rapproche ses toiles de celles d'Hippolyte Boulenger, avec la robustesse et la pâte onctueuse en moins. Car le maître, non plus, ne fut pas un intellectuel, un penseur profond, un méditatif raffiné. Mais, au demeurant, n'est-ce pas de l'essence même du paysage actuel que ce désir chez les peintres de n'exposer exclusivement que des minutes d'âme vécues, sans vouloir les souligner autrement que par l'expression exacte du sentiment? Peut-être bien! En tout cas, Alphonse Asselbergs s'est montré plus minutieux dans son faire. Pour lui, le détail acquiert une importance capitale. On jurerait qu'il craint de ne jamais avoir tout dit! C'est par raisonnement plutôt qu'il procède, lui. Les uns, en effet, voient le détail dans la masse, tandis que les autres voient la masse dans le détail. Les premiers exécutent leurs œuvres par plans, établissent grandement leurs conceptions, afin d'aboutir par déduction à la vérité. Les seconds échafaudent lentement et graduellement leurs compositions et s'acheminent vers l'unité par induction. Mais peu chaut le système adopté! La réalisation intégrale du tableau est avant tout requise. Or, ce paysagiste, encore une fois, qu'il ait peint aux environs de Bruxelles, à Tervueren et à Uccle, où il habite une admirable campagne, en Campine, dans les Ardennes, à Barbizon, là en compagnie de Joseph-Théodore Coosemans revenu d'Italie vers 1875, partout enfin où ses fantaisies d'artiste l'ont conduit, a su prouver que le respect sincère de la nature et son interprétation fidèle étaient son idéal. Et ces qualités distinguent également les figures en plein air de Jules Raeymaekers, retiré à Houffalize depuis 1884, et les animaux de Jules Montigny, séjournant



HIPPOLYTE BOULENGER. — LA VALLÉE JOSAPHAT.

toujours, répétons-le, au berceau même de l'Ecole de Tervueren. Il y a donc, entre toutes leurs toiles, des points de ressemblance. Mais ne vous y trompez pas! Chacun d'entre eux s'est fait une personnalité distincte. L'élégance suprême d'Hippolyte Boulenger est devenue souvent, chez Joseph-Théodore Coosemans, une grandeur presque épique, chez Alphonse Asselbergs, une austérité relativement supérieure, chez Jules Raeymaekers et chez Jules Montigny, une forme de la subjectivité moins étendue. Quant au procédé du maître, l'ont-ils copié? Non pas, et la facture plus épidermique du premier de ces artistes, Joseph-Théodore Coosemans, de même que l'exécution plus sèche du second, Alphonse Asselbergs, ainsi que la manière serrée du troisième, Jules Raeymaekers, aussi bien que la facture plus lâchée du quatrième, Jules Montigny, permet d'écrire que, s'ils ont été initiés à l'art par le génial Hippolyte Boulenger, ils n'ont pas suivi cependant ses stipulations esthétiques, et qu'ils ont démontré la valeur efficace de la liberté dans l'art!

Leur rôle à tous dans l'évolution de l'art belge contemporain a donc été plus ou moins grand. Ont-ils fait école? Il serait audacieux de l'affirmer, mais il convient d'écrire que, prêchant d'exemple, ils ont indiqué un criterium d'inspiration sérieux à leurs cadets : l'étude absolue, pure et simple de la nature. D'autres à leur suite ou en même temps qu'eux, notamment ceux de l'École de Termonde : les Meyers, les Rosseels, les Crabeels, les Heymans et les Courtens se sont engagés dans la même voie. Mais, encore une fois, des nuances délicates, quoique très visibles, différencient la geste artistique de tous ces maîtres. S'il fallait par conséquent quelque preuve nouvelle pour établir la justesse de leurs principes, on en trouverait assurément dans ces différences caractérisant leurs œuvres.



ALPHONSE ASSELBERGS. — UNE MARE EN CAMPINE (MUSÉE D'ANVERS).



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ALPHONSE ASSELBERGS.

UN JOUR DE MARS A LA MARE AUX FÉES, FORÊT DE FONTAINEBLEAU.

(Musée de Bruxelles).

LES

ARTISTES INDÉPENDANTS

DE L'ÉPOQUE ACTUELLE

ET

CEUX DE L'ATELIER PORTAELS

Antérieurement à la réunion en groupes des artistes désireux d'anéantir la convention académique, il s'était produit un mouvement de révolte contre les règles classiques, dès le milieu du XIXe siècle. La victoire que remportèrent donc ceux de l'Atelier Saint-Luc, de la Société libre des Beaux-Arts, de l'Ecole de Tervueren et de l'Ecole de Termonde ne fut que le résultat d'efforts faits par leurs aînés. Cette constatation ne diminue néanmoins en rien leurs mérites : ils durent lutter avec un courage opiniâtre, afin d'implanter leur idéal. Et cette remarque, tout en leur honneur, s'applique aussi à un autre groupe d'artistes issus de l'atelier Portaels qui, eux, vinrent à la rescousse et aidèrent puissamment à l'intronisation de la liberté dans l'art.

A vrai dire, un des chefs de file de tous fut l'admirable maître moderniste : Alfred-Emile-Léopold-Joseph-Victor-Ghislain Stevens, frère de Joseph et né à Bruxelles, le 11 mai 1823, car, bien avant ses successeurs réalistes, à partir de 1855 environ, il proclama sa foi dans la peinture du vrai en dehors de toute théorie préconçue et, certes, son vouloir fut utile, non seulement à ses confrères de Belgique, mais encore aux peintres français qui cultivaient le genre, la majeure partie de sa vie s'étant écoulée à Paris où il prêcha d'exemple, et obtint les plus grands succès sous le Second Empire et après, au surplus.

ALFRED STEVENS. — A LA MER, FAC SIMILE D'UN CROQUIS ORIGINAL.

Son père, Jean-François-Léopold, rappelons-le, était un ancien officier d'ordonnance du roi des Pays-Bas, Guillaume Ier. Sa mère se nommait Catherine-Victoire Dufoy. Trois fils, Joseph, Alfred et Arthur, ainsi qu'une

fille, morte très jeune, étaient nés de l'union de ces personnes. Et le père de notre artiste, passionné de tableaux, en achetait et en vendait par goût. Rien d'étonnant par le fait même que, tout enfant et fréquentant les cours de l'athénée de Bruxelles, Alfred Stevens travaillât, le jeudi après-midi, — jour de congé, — à l'atelier de François-Joseph Navez, s'y occupant exclusivement de dessin, parce que le maître défendait formellement de peindre chez lui, avant que ses disciples possédassent à fond la science de la forme. Mais : « Un jour, nous a écrit l'auteur de *La Dame en rose,* on avait annoncé que M. Navez ne viendrait pas corriger les essais de ses élèves. Je demandai un peu d'argent à ma grand'mère, Mme Dufoy, et je peignis une grande tête d'après nature. Le hasard fit que M. Navez vint quand même, vers le soir : « Qui a peint cette tête? » interrogea-t-il en voyant mon ouvrage, relégué précipitamment dans un coin. « C'est le petit Stevens », répondit quelqu'un. Puis : « Mettez votre casquette, je vous ramène chez votre grand'père! » formula le peintre classique, et il me prit par la main... J'avoue que j'étais tout tremblant en arrivant chez M. Dufoy, un brave et honnête commerçant. Mais ma crainte devint de l'ahurissement, lorsque j'entendis confesser par Navez à Dufoy : « Je viens te dire que ton petit-fils sera un grand peintre, dans l'avenir! » Et cette tête d'étude, mon premier succès de peintre, je l'ai encore; elle rappelle, sais-je pourquoi? Géricault, car, en la voyant dans mon atelier, plusieurs artistes français, et non des moindres, m'ont dit : « Quel beau morceau de Géricault, tu as là! »



ALFRED STEVENS. — LE PARDON (1850)
FAC-SIMILE
D'UNE LITHOGRAPHIE DE JOSEPH SCHUBERT.

Cette vocation d'artiste se révélant ainsi soudainement chez l'enfant ne fut pas contrariée. Ne répondait-elle pas d'ailleurs aux secrets désirs de ses parents? Alfred Stevens, ayant donc dessiné le soir à l'académie de Bruxelles et s'y étant fait remarquer, quitta sa ville natale en 1844, se rendit à Paris et, là-bas, étudia chez Camille Roqueplan, un ami de son père. Mais son séjour dans l'atelier du maître ne fut pas de longue durée : Camille Roqueplan devint malade et dut voyager dans le Midi. Le jeune homme devint alors élève de l'Ecole des Beaux-Arts, où il fut admis seizième sur un nombre énorme de postulants ;— ainsi reçut-il des leçons de beaucoup de célébrités de l'Ecole française contemporaine, notamment d'Ingres. — A ce propos, notre confrère raconte que celui-ci, remarquant qu'il connaissait parfaitement l'ostéologie, lui conseilla, en corrigeant un de ses dessins fait d'après nature, de regarder ce qui est, par exemple une rotule, comme si c'était une simple pierre, de crainte de la convention. Mais un deuil de famille, la mort de Mme Dufoy, rappela le futur peintre par excellence de la femme à Bruxelles, et c'est après cet événement qu'il fit, en Belgique, son premier tableau : *Un Soldat malheureux,* toile qui lui fut achetée par Godecharle, fils du sculpteur et marchand de tableaux. Elle ne répondait cependant pas à l'idéal de son auteur, déjà préoccupé de modernité. Mais il fallait bien vivre et, seuls, ces sujets rabâchés se vendaient! Enfin, vers la fin de l'année 1849, Alfred Stevens

retourna à Paris où, n'ayant pas suffisamment de ressources pour louer un atelier, il s'installa dans celui de Florent Willems.

En ce temps, l'Ecole de 1830 était arrivée chez nous à son éclat suprême. Déjà on voyait figurer aux expositions les œuvres des artistes qui allaient former l'Ecole romantique de transition. Nonobstant une certaine défaveur qui se manifestait alors pour la peinture d'histoire, qu'on tentait de remplacer par la peinture de genre historique, cette peinture était encore considérée comme étant l'expression vraie du grand art, dont l'Ecole d'Anvers prétendait avoir le monopole. Au sens des critiques belges, par conséquent, dès qu'on remarqua les premiers sujets réalistes, l'art courait des dangers sérieux. « Pour qu'une réaction prompte s'opère, dirent-ils en substance, il faut que tous les efforts s'unissent dans une volonté commune vers l'idéal sublime : la poésie. Chacun dans sa sphère a une mission à remplir. Des mesures énergiques pour arrêter l'art sur la pente d'un déclin avoué sont nécessaires. Le marasme dans lequel gît l'Ecole est flagrant. Qu'on la sauve par un retour à la discipline et à l'étude, et cela justement afin d'aboutir à la poésie. Dans quel genre celle-ci se trouve-t-elle? Uniquement dans la peinture d'histoire, car le prosaïsme se rencontre dans l'étude du morceau. Ce qui fait du reste l'artiste supérieur, c'est la culture de l'être moral. Peut-on avoir le goût pur, quand on a le cœur corrompu? Qu'est-ce que l'inspiration du génie? Une émotion du cœur mis en branle par un mouvement intérieur de l'homme, arrivé jusqu'à la perception du beau dans ses contemplations. Plus la sensibilité du cœur aura été saine et virile, plus ses inspirations seront fortes et belles. Plus il sera grand, plus elles seront hautes. « Tenez en haut votre cœur, voilà toute la philosophie », dit Victor Cousin. Cependant, on use de l'esprit philosophique en France, on en abuse en Allemagne, on le méconnaît en Belgique. Et la conclusion s'impose : les larges vues de la philosophie, les belles notions de l'esthétique ne donnent ni le talent ni le génie, mais elles provoquent l'un et l'autre, et doublent leur puissance par la force analytique qu'elles développent. Or, la pratique de l'art préoccupe seule nos artistes, et, afin que l'École jouisse de nouveau d'une renommée indiscutable, qu'elle soit digne de celles qui l'ont précédée, qu'elle atteigne les cîmes de l'idéal sublime : la poésie, il importe que nos peintres, nos sculpteurs et nos graveurs soient instruits, savants, et alors ils abandonneront le réalisme! »



ALFRED STEVENS. — LA DAME EN ROSE, FRAGMENT (MUSÉE DE BRUXELLES).

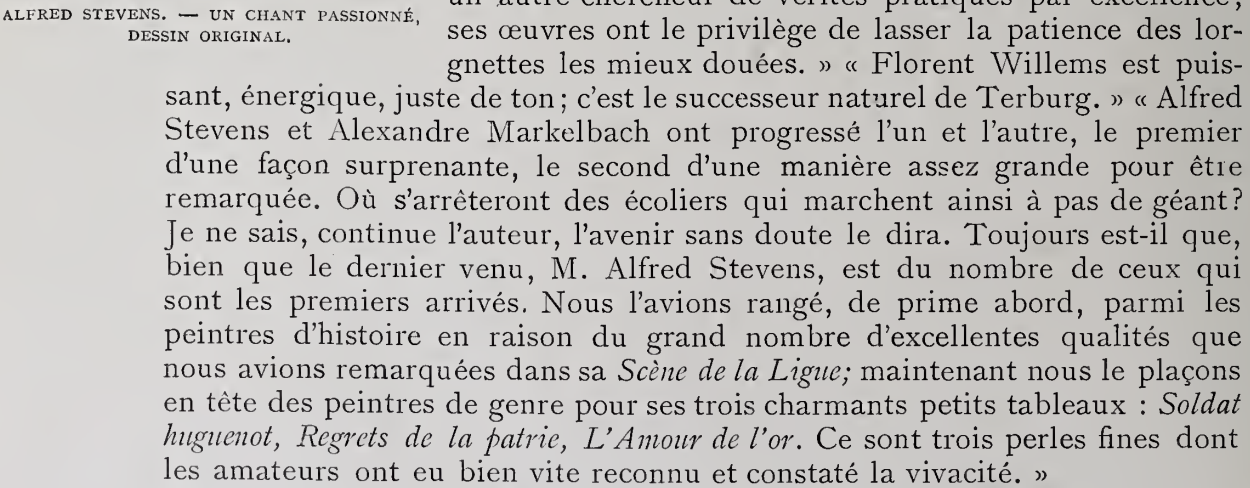
Mais ces théories confuses, empruntées à l'éclectisme philosophique de M. Victor Cousin mal entendu, n'eurent pas la force d'enrayer le mouvement d'évolution de l'art et il se fit qu'on chercha ensuite des compromis. En effet, selon les auteurs d'une *Revue de l'Exposition générale de*

Bruxelles de 1851 qui le prouvent, revue publiée par une société de gens de lettres sous la direction de M. J.-G.-A. Luthereau : « Le genre n'est pas plus facile que la peinture d'histoire, car il y a souvent plus de mérite dans un petit panneau de deux pouces carrés que dans une toile de deux mètres carrés. » Et cette nouvelle manière d'envisager les choses permit à ces critiques d'écrire des vues curieuses, éclairant d'un jour singulier la compréhension esthétique de leur temps, compréhension relative à la peinture de genre historique et à la peinture de genre proprement dite.



ALFRED STEVENS. — UN CHANT PASSIONNÉ, DESSIN ORIGINAL.

Henri Leys avait exposé une *Fête donnée à Rubens par le Serment des arquebusiers d'Anvers :* « Invention, composition, arrangement, dessin, couleur, tout est réuni, dirent-ils, dans cette admirable toile, qui changerait immédiatement de nom si l'artiste avait voulu grandir ses personnages. » « Mais *Le Bourgmestre Six chez Rembrandt*, et les trois autres toiles de Leys sont de la peinture plus intime et rentrent, par conséquent, plus particulièrement dans la peinture de genre. » « Madou est le peintre populaire de la Belgique, comme l'était autrefois le vieux David Teniers; son art est le type de l'art flamand appliqué à la peinture de genre, dans toute l'acception du mot. » « Ferdinand De Braekeleer joue supérieurement la farce en peinture; c'est le secret de l'espèce de succès qui s'attache aux productions de cet artiste : on rit et la critique est désarmée devant ses toiles bourgeoises. » Cependant, « on ne fait pas de pastiches d'après les tableaux de Madou comme d'après ceux de Leys et de Ferdinand De Braekeleer, parce que les types bourgeois de l'un et les effets tranchés de l'autre, prêtent davantage à une imitation servile. » Quant à Dyckmans, « c'est un autre chercheur de vérités pratiques par excellence; ses œuvres ont le privilège de lasser la patience des lorgnettes les mieux douées. » « Florent Willems est puissant, énergique, juste de ton; c'est le successeur naturel de Terburg. » « Alfred Stevens et Alexandre Markelbach ont progressé l'un et l'autre, le premier d'une façon surprenante, le second d'une manière assez grande pour être remarquée. Où s'arrêteront des écoliers qui marchent ainsi à pas de géant? Je ne sais, continue l'auteur, l'avenir sans doute le dira. Toujours est-il que, bien que le dernier venu, M. Alfred Stevens, est du nombre de ceux qui sont les premiers arrivés. Nous l'avions rangé, de prime abord, parmi les peintres d'histoire en raison du grand nombre d'excellentes qualités que nous avions remarquées dans sa *Scène de la Ligue;* maintenant nous le plaçons en tête des peintres de genre pour ses trois charmants petits tableaux : *Soldat huguenot, Regrets de la patrie, L'Amour de l'or.* Ce sont trois perles fines dont les amateurs ont eu bien vite reconnu et constaté la vivacité. »



Or, ce qui précède démontre qu'Alfred Stevens débuta dans la carrière artistique avec éclat, et ses succès continuèrent dans la suite. En 1853, il expose à Paris : *Le Matin du Mercredi des Cendres;* cette toile est achetée par le



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ALFRED STEVENS. — LA BÊTE A BON DIEU.

(Musée de Bruxelles).

Gouvernement français et donnée par lui au musée de Marseille. Au même salon, il montre *Le Découragement de l'artiste* et une scène observée sur nature, le spectacle d'un homme trouvé assassiné à Montmartre, mais peint dans le genre historique, suivant le conseil donné au maître par Troyon, scène intitulée pompeusement : *Des bourgeois et des manants trouvant au point du jour le corps d'un gentilhomme de la cour assassiné par des guisards,* et cette peinture lui vaut la première médaille. En 1855, nouvelle médaille à Paris lors de l'Exposition universelle et, pour le tableau dénommé *Chez soi*, à l'Exposition d'Anvers la même année, la croix de l'ordre de Léopold, grâce à l'intervention d'Henri Leys. Puis, deux ans plus tard, on admire au salon de Paris *La Consolation*, et cela au point que Gustave Planche ne daigne, dans *La Presse,* s'occuper qu'exclusivement d'Alfred Stevens et de Gustave Courbet!

Cependant, le maître était arrivé, sinon à la célébrité, du moins à une enviable notoriété. Sans penser qu'un événement d'aussi grande importance que le mariage pût enrayer ses succès d'artiste, il songe alors à associer sa vie à celle d'une compagne aimée. Son père avait été l'ami intime du général français, baron Souzet. Une descendante de celui-ci, Marie-Louise Blanc, sa petite-fille et fille d'un docteur parisien, le charma. Leur union, dont naquirent quatre enfants, trois fils — l'aîné de ceux-ci, Léopold est peintre — et une fille, fut scellée par conséquent peu après, à la fin du mois d'octobre 1858. Et ce détail dénote la haute estime dont jouissait Alfred Stevens dans le monde artiste, sous le second Empire : ses témoins furent Eugène Delacroix et Alexandre Dumas fils, tandis que ceux de la mariée étaient Florent Willems et Bayard. Mais bientôt recommence la suite de ses triomphes. Lors du salon de Paris de l'année 1861, on dit : « C'est un étranger naturalisé en France. Ses intérieurs familiers, dans ce genre élégant, sont peut-être les plus remarqués du salon. Sa réputation est faite depuis longtemps. Il se trouve de ses œuvres dans les collections célèbres de la Belgique, de la Hollande, de l'Allemagne et de la France. Il expose cinq tableaux : *Le Bouquet, La Nouvelle, Un Fâcheux*, *Une Veuve* et *Une Mère.* Ce dernier est le plus grand, et l'artiste y montre une ampleur d'exécution peu ordinaire chez les peintres de petits sujets gracieux. La mère assise en robe de velours grenat, son cachemire sur le bras du fauteuil, donne le sein à son bébé. A gauche, le berceau et des accessoires. Les étoffes, robe, châle et tentures, sont d'une couleur intense et harmonieuse. Les autres petits tableaux sont pleins de charme et d'esprit. » On compare, au surplus, cette jeune mère



ALFRED STEVENS. — CHEZ SOI, CROQUIS ORIGINAL.

à *La Jeune mère* de Gustave De Jonghe, et l'on ccnstate « qu'il est assez difficile de faire des femmes et non des poupées ou des marionnettes sur des toiles exiguës, où les gens du monde exigent, à l'entour des figurines, quantité de brimborions délicats ». Enfin s'ouvre l'exposition internationale de Londres de 1862. Henri Leys et Louis Gallait y brillent, en tant que peintres d'histoire, parmi les artistes belges. Fourmois est considéré comme le plus fort de nos paysagistes nationaux. L'esprit de Madou y obtient des approbations. On admire la méticulosité de Florent



ALFRED STEVENS. — UN NOUVEAU-NÉ.

Willems. Tous s'enthousiasment pour l'élégance suprême et la facture magistrale de l'auteur de *La Dame en rose*.

Vous en souvient-il? Lors de ses débuts, les critiques établirent un parallèle entre les œuvres d'Alfred Stevens et de Florent Willems. Dix ans après, à propos du salon de Paris de 1863, des écrivains français comparèrent encore les œuvres des deux maîtres : « Alfred Stevens, constata l'un d'eux en substance, a trois tableaux : *Une Mère* contemplant son petit garçon qui joue sur un cheval de bois; la femme dans la pénombre du salon est d'une couleur exquise; — une jeune fille blonde, qui accroche une branche de buis au-dessus d'un cadre, *Dévotion* — et une jeune femme qui met ses gants et regarde par la fenêtre, *Prête à sortir* — ces deux figurines ont une rare élégance. Deux bijoux comme distinction et peints en maître. Les Hollandais du bon temps ne faisaient guère mieux. Et il faut croire que le gouvernement français a été de notre avis, car il a nommé l'artiste chevalier de la Légion d'honneur. Quant à Florent Willems, il est plus sec, plus cerné dans son dessin, plus maniéré

dans ses attitudes, plus prétentieux dans ses compositions. Sa *Veuve*, en deuil, fait des mines devant le portrait du défunt. Charmant tableau néanmoins et préférable à *La Présentation du futur*, où les petits personnages sont trop contournés et l'exécution très mince, quoique l'artiste rappelle Meissonier par sa délicatesse dans l'imitation des costumes, des étoffes, des draperies et des accessoires, Meissonier dont il a adopté le genre tout en donnant à ses figures des proportions autres et en préférant aux bravi, aux joueurs de trictrac ou de basse, les femmelettes en robe de satin, se détachant souvent sur des fonds clairs, ce qui ajoute au charme de ses compositions. »


ALFRED STEVENS. — LE BÉBÉ, DESSIN ORIGINAL.

Et de même que Leys avait recueilli tous les suffrages à l'Exposition universelle de Londres de 1862, il les recueillit à celle de Paris de 1867, car son attachement à l'histoire des Flandres du XVIe siècle fut hautement prisé : on vit qu'il possédait cette époque quant à la forme et au fond, qu'il s'était pour ainsi dire incarné en elle, qu'il avait vécu quasiment avec les bourgmestres, les bourgeois et les artisans d'alors défendant leurs franchises, et, qu'après tout, son art déterminant les Flamands d'autrefois, représentait encore les Belges d'aujourd'hui, parce que leurs qualités constitutives n'ont guère varié. Cependant Alfred Stevens, qui avait triomphé aussi dans la première de ces expositions à côté de lui, triompha derechef à son égal, en face, sur le lambris principal d'une des travées du pavillon belge, avec dix-huit chapitres de la vie des « femmes de qualité » : « *La Dame en rose,* appartenant au musée de Bruxelles, brille au centre de l'élégante compagnie comme la plus fine fleur au milieu d'un frais bouquet, dit M. Thoré Burger dans ses *Salons*. Debout, tête nue, elle vient de prendre une figurine chinoise sur un meuble en laque, couvert de chinoiseries. Sa robe de soie rose est argentée par une profusion de mousseline et de dentelles. Coloris tendre, exquis. Cette peinture et quelques autres de M. Alfred Stevens dégagent une sorte de parfum. Les couleurs et les odeurs ont certainement beaucoup d'analogie. *La Dame en rose* sent un peu le camélia. La jeune femme en robe citron clair sent l'ambre. Elle vient en face, tenant un bouquet. Un chat se frotte contre le pan de la robe traînante. La plus douce demi-teinte enveloppe cette apparition de jeune femme, baptisée *L'Innocence*. Pourquoi? Est-ce qu'elle ne sait seulement pas qu'elle est jolie? Une autre jeune femme en robe jaune rentre du monde. Assise près de sa toilette, elle ôte son bracelet, à la lueur d'une lampe. « Une autre jeune femme » en robe de soie grise avec des rubans bleus se repose, *Pensive,* dans son fauteuil. Ces trois charmantes peintures appartiennent à M. Van Praet, ainsi que le tableau intitulé *Tous les bonheurs,* où une belle dame en robe de velours grenat allaite son enfant. Après la dame rose et la dame citron, une des plus séduisantes est la dame perle, debout, de profil, près d'une table sur laquelle est un vase avec des *Fleurs d'automne.* Elle a les

cheveux blond cendré, et sur sa robe en gris bémol une mantille noire. Tons mineurs, comme on dirait en musique, tons brisés, comme on peut dire en peinture. Le grand coloriste Velasquez joue dans ces gammes harmonieuses. *Fleurs d'automne* appartient au chevalier de Knyff. *La Consolation*, deux femmes en noir et une femme en blanc, assises sur un canapé, fait partie de la riche collection de M. Ravené, de Berlin. *La Visite,* deux amies dans un boudoir, est au roi des Belges. *Miss Fauvette,* en robe de mousseline blanche, ôte ses gants pour jouer du piano. Une autre miss admire *L'Inde à Paris,* un petit éléphant en matières précieuses. Une autre accroche une branche de buis à un portrait. Une autre lit une lettre qui lui apporte une *Douloureuse Certitude.* Une autre regarde par la fenêtre si le *Temps certain* ne l'empêchera pas de sortir. Une autre... Vous voyez bien que tout ce qu'elles font est assez indifférent. Elles font la vie des « femmes de qualité ». Sentir des fleurs, s'amuser avec des bibelots, mettre ses gants ou ôter ses bijoux, lire ou écrire un billet, s'étendre sur un divan, regarder la couleur du ciel, s'impatienter ou rêver, c'est l'existence des belles dames. L'*insignifiance* des sujets dans ces tableaux d'Alfred Stevens a donc sa signification, parfaitement expressive des mœurs de la société aristocratique et même bourgeoise. Le « fleuve de la vie » coule ainsi, sauf à des passages où le flot contrarié tombe en cascades, faisant de la mousse et du bruit. A côté de l'expression nonchalante du grand monde, inoccupé et ennuyé, il y aurait, j'en conviens, comme pendant aux tableaux de M. Alfred Stevens, à peindre les drames qui agitent parfois cette vie monotone. La jeune femme qui veut sortir ne va-t-elle pas chez son amant? Cette lettre mystérieuse troublera peut-être toute une famille. Qui vous a donné ce bouquet, charmante miss? A quoi pensez-vous, madame, en détachant votre bracelet? Il n'y a pas une de ces femmes que la passion ne trouble et qui ne trouble par ses passions tout son entourage. Mais il ne s'agit pas de cela; il s'agit de peinture simplement. Vous connaissez Terburg, Metsu, Frans Mieris, Pieter de Hooch, Vermeer et les autres peintres de la société hollandaise du XVIIe siècle. Que fait-on dans leurs tableaux? Une jeune femme pince de la guitare, un gentilhomme lui offre un verre de vin. Une autre femme met son collier ou prend un bijou dans une cassette. D'autres font de la musique, mangent des fruits, jouent aux cartes. Souvent ils et elles ne font rien du tout, que de causer. Aussi appelle-t-on ça des *conversations.* Chez Brouwer et Van Ostade, on ne fait que boire et fumer. Chez Jan Steen il y a plus de malice,

PORTRAIT D'ALFRED STEVENS,
FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE DE LUCIEN WOLLÈS.



WYLANDS SC.

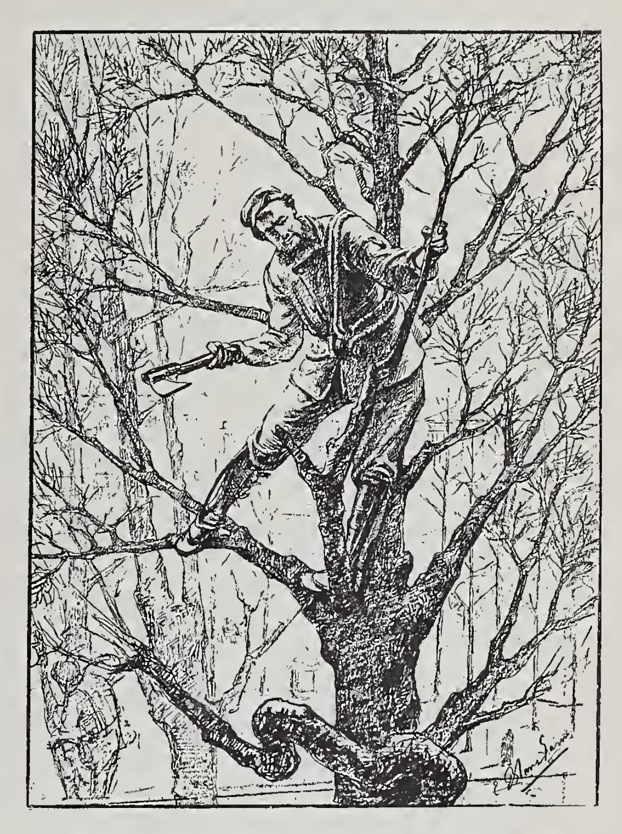
ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ALFRED STEVENS. — LA DAME EN JAUNE.

(Collection de Mme Vve Cardon, à Bruxelles).

un peu comme chez Molière. Toujours est-il que le sujet n'importe guère, pourvu que l'artiste ait bien rendu l'image qu'il a choisie. M. A. Stevens choisit les femmes élégantes, et personne ne peint mieux que lui les fraîches et riches étoffes, les cachemires, les tapis et les menus objets des demeures luxueuses. Il dessine et modèle correctement ses figures, les têtes, les bras et les mains, ce qui est rare chez les peintres de petits personnages. Son exécution a l'ampleur qu'on exige dans les tableaux de grande dimension. »

Et ce fut l'affirmation définitive du modernisme cher au maître. Paris baptisa Alfred Stevens du nom de « Peintre de la modernité », et c'est sous ce nom qu'il devint le chef d'une Ecole à laquelle appartinrent les Baugniet, les De Jonghe, les Toulmouche et les Tissot, sans compter quelques-uns de ses élèves, notamment Georges de Saint-Cyr et E. Simbaldi, ainsi que MMmes Camille Prévost-Roqueplan, fille du peintre, Clémence Roth, Louise Desbordes, toutes trois Françaises; Pauline Cuno, Allemande; Marie Beck, Suédoise; Marie Kirchner, Hongroise; Duncan, Anglaise; baronne Alix d'Anethan, Berthe Art et Georgette Meunier, Belges. Et « ce nom avait sa raison d'être à cette époque, dit M. Max Sulzberger, en 1874, dans une revue *L'Illustration allemande de Leipzig,* car Alfred Stevens était alors le Dumas fils de la peinture. C'est dans les boudoirs des Aspasies parisiennes qu'il cherche ses sujets et trouve son idéal. Qui sait? Ses tableaux illustreront peut-être un jour le théâtre de Dumas fils! Dans cette galerie merveilleuse défilent les Phrynés et les Laïs de la Lutèce moderne, avec leurs grâces artificielles, leurs toilettes tapageuses et leurs allures déhanchées. Les charmes de ces syrènes ne répondent pas aux exigences de la beauté dont la dignité est un des éléments constitutifs, mais ils captivent les sens, transportent l'imagination et la grisent par un de ces maléfices plus aisés à nier qu'à définir. » Et ainsi d'ailleurs en est-il, quoique M. J.-K. Huysmans ait écrit, en 1889, dans *Certains* : « Je m'explique décidément mal cette présomption des Belges de qualifier, depuis des années, M. Stevens « de grand peintre de la vie moderne. » De ses doigts lourdauds il lapidifie les légers chiffons qu'il touche et sourdement il éclaire, de la lanterne glacée de son gros œil, des petites femmes qui ne sont plus des Flamandes et qui ne seront jamais des Parisiennes... »



ERNEST BLANC-GARIN. — L'ÉLAGUEUR, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

Mais, après que le maître eût fait, en 1869, un voyage en Espagne et un autre en Hollande, sans que jamais le goût de voir l'Italie et l'Allemagne lui vînt, la guerre franco-allemande et les événements de 1871 éclatèrent. Le 4 septembre de cette année, il écrivit au général Trochu pour lui demander

l'autorisation de s'engager dans un régiment de cavalerie française, ce à quoi le général répondit qu'il y avait deux raisons qui s'opposaient à la réalisation de son désir, la première, sa qualité d'étranger, la seconde, son talent d'artiste. Mais il lui fallait se battre quand même! Il écrit alors à Etienne Arago, qu'il connaissait et qui était maire de Paris, — chose que celui-ci raconte dans son *Histoire du siège de Paris,* en donnant ce Belge comme exemple aux Français qui avaient quitté leur pays à l'heure du danger, — et il obtint d'être armé et de faire partie de la garde nationale, ayant envoyé sa femme et ses enfants à Bruxelles, lui, restant seul à Paris avec sa mère. Et, à propos de cette phase de sa vie, l'artiste nous a écrit cette anecdote : « C'était lors de l'enterrement d'un insurgé. Je me trouvais là en costume de garde national, car chaque fois que je sortais en bourgeois, en ce temps, on me prenait pour un officier prussien, même on me jeta presque une fois dans le canal Saint-Martin! Bref, je me trouvais un jour à l'enterrement d'un insurgé. Un garde national sortit des rangs. Avisant ma rosette de la Légion d'honneur : « Nous sommes de la crapule de Belleville », me dit-il, et je ne pus m'empêcher de répondre au risque d'être écharpé : « Cela se voit bien!... »

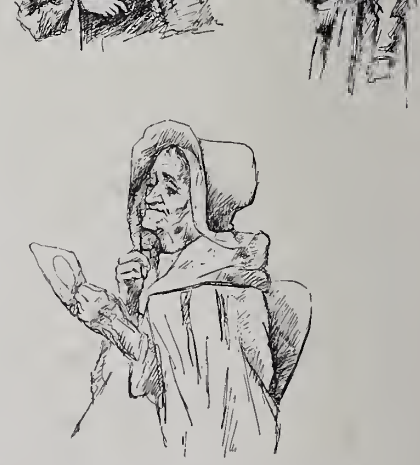

PIERRE OYENS. — LE BILLET, FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.

Donc Alfred Stevens, qui n'avait pas quitté la France durant ses désastres et ses guerres civiles, y resta après. Faut-il rappeler que, jusque en ces dernières années, son talent grandit encore si possible? A chaque salon, il remporta de nouvelles victoires à Paris, ailleurs et en Belgique, notamment à Bruxelles lors de l'Exposition historique de l'Art belge, en 1880, et à l'Exposition des portraits du siècle où ses pastels de grandeur nature, quoique connus déjà et représentant, l'un, une dame seule, l'autre une dame et sa fillette, firent sensation autant que ses esquisses pour *Le Panorama de l'histoire du siècle,* peint à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris de 1889, en collaboration avec Gervex.

Cependant, quelques années après la mort de Mme Stevens, en 1894, il revint séjourner durant trois ans environ à Bruxelles, et c'est vers ce temps que nous l'avons connu :

— Mon Dieu oui, nous dit l'excellent graveur Jean-Baptiste Meunier auquel nous avions exprimé le désir de lui être présenté, mon vieil ami Stevens vous recevra volontiers. Mais entendons-nous! Encore faut-il que je vous présente à une heure convenable, par exemple vers midi, et il n'est qu'onze heures du matin!...

Et comme, après tout, il eut été peu correct de sonner chez le maître à un moment inopportun, nous flânâmes sous une pluie triste de novembre, plutôt une bruine qui préparait à nous ne savions quelle entrevue


JOSSE IMPENS. — FAC-SIMILE DE CROQUIS ORIGINAUX.

espérée depuis longtemps, puis crainte pour ainsi dire, ce jour-là...

— M. Stevens est-il visible? demanda Jean-Baptiste Meunier à un garçon de la Taverne Fontaine, où logeait l'artiste.

— Peut-être! répondit celui-ci; et nous montâmes au premier étage de l'hôtellerie de la place du Musée.

Nous voici dans une petite pièce encombrée de chevalets. Par-ci par-là, sur quelques meubles et une malle, se trouvent des vêtements d'homme et de femme, et, dans un coin, un modèle attend. Et cet intérieur contraste avec l'habitation antérieure du maître à Paris, située rue des Martyrs, entourée d'un parc anglais semé de vertes pelouses et d'un étang alangui sous l'ombrage, véritable oasis au cœur de la capitale; avec ses appartements exquis de naguère dont l'un était orné de l'ameublement complet d'une chambre faisant partie du palais impérial du Céleste Empire, rapporté de l'expédition de Palikao par un officier, aux murs couverts d'un papier à fond d'or où se trouvaient peintes, comme savent peindre les Chinois, une charrette chargée de fleurs fraîchement écloses, puis la même charrette ne contenant plus que des fleurs fânées, symboles de l'amour féminin conquis; appartements où l'on voyait encore des portes et des meubles du plus beau laque de Chine, une lampe suspendue du dessin le plus curieux et le plus élégant, des petits bronzes dont l'origine se perdait dans la nuit des siècles les plus reculés, des cloisonnées aux inscriptions suggestives; bref, cet intérieur contraste avec tout le luxe raffiné de l'artiste lui appartenant la veille, luxe d'où découla son œuvre total, cet œuvre le plus brillant peut-être de notre siècle...



FRANZ MEERTS.
L'ACHAT DU JOURNAL.

— Nom de D!... C'est toi, mon brave Meunier, grommela Alfred Stevens en train d'écrire dans la pièce d'à côté. Tu permets? Le temps de terminer une lettre et je suis à toi...

Et en attendant, nous examinâmes les toiles finies et celles qui étaient ébauchées, entre autres des marines, toiles placées un peu partout, comme les vêtements étaient jetés.

Enfin, le maître parut. Il était simplement habillé d'un pantalon passé en hâte, la chemise au-dessus. Les cheveux ébouriffés et la moustache grise en croc lui donnaient un air d'officier de cavalerie en retraite. Cette ressemblance semblait plus complète encore, grâce à sa taille élancée et à l'air nerveux avec lequel il plantait une cigarette au coin de ses lèvres, tantôt à droite, tantôt à gauche.

Puis, sans discontinuer, tout en montrant ses dernières peintures : « Oui, dit-il, on travaille toujours, mon brave Meunier! Hein! Il y a longtemps que j'ai débuté pourtant; tu t'en souviens? Voici un souvenir et comment je suis devenu mariniste! En 1880, le professeur Peter, qui était un de mes amis, me trouva empoisonné par l'odeur des couleurs, les miasmes de tout atelier de peintre. Il me conseilla d'aller respirer l'air de la mer, et je me rendis à Sainte-Adresse, au Hâvre. Comme je m'ennuyais à ne rien faire, je pris mes pin-

ceaux et je me mis à brosser ma première marine, « des paysages de la mer, » comme disait Courbet. Or, pendant les deux mois de mon séjour, j'en fis une quinzaine, que M. Georges Petit m'acheta trente-sept mille francs et, durant trois ans de suite, le même marchand me paya régulièrement cinquante mille francs, à condition que je me rendisse au bord de la mer, pendant deux mois, et que je lui rapportasse quelques toiles!...

Cependant, le ton d'Alfred Stevens était devenu plus calme, mais la forme de la phrase semblait moins châtiée : on eût dit qu'en évoquant ses sentiments, le maître allait déborder de sentimentalisme. Et de fait : « Pendant la guerre, raconta-t-il ensuite, lorsque le dernier régiment d'infanterie de marine quittait Paris pour se rendre à la frontière, il était minuit. L'officier qui portait le drapeau criait : « A genoux devant le drapeau français! » Tout le monde s'était mis à genoux. En me relevant, je vis un monsieur qui avait de la peine à se relever. Je l'aidai, et c'était M. Corot. Je lui dis : « Comment, M. Corot, vous ici! » « Pauvres enfants! me répondit-il. Ils feraient mieux, demain matin, d'aller faire une étude d'après nature! »



ERNEST VAN DEN KERCKHOVEN.
PORTRAIT,
FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

Cette anecdote révèle bien l'homme. Bon jusqu'à s'oublier lui-même, on peut assurer qu'Alfred Stevens n'a point d'ennemis s'il a des envieux. Sa nature de Flamand sincère, fruste écririons-nous volontiers, s'est affinée au contact du milieu parisien où il a constamment vécu. Hôte assidu de la cour de Napoléon III, il a connu, en effet, une société décadente, des principes vagues, des caractères futiles que les désastres de la guerre ont pu modifier, mais non changer. Son art par ailleurs est là qui le prouve. Dévôt du réalisme, le maître s'est confiné dans les boudoirs, où ses ancêtres n'ont guère pénétré, mais pour les peindre avec son tempérament d'artiste du Nord, car ce serait étrangement se méprendre sur l'intellectualité du grand artiste que de croire qu'il est psychologue par système. Nous estimons, et du reste il en convient que, peintre avant tout, Alfred Stevens a été séduit principalement par l'objectivité, ne démentant pas en cela la tradition de ses illustres ancêtres flamands. Toutefois, ses instincts de coloriste, ajoutés à ses désirs incessants de dire la vérité sans ambages, ses qualités natives en somme ont donné à son œuvre une portée autre, supérieure : ses tableaux reflètent toutes les minutes d'âme que vivent les femmes contemporaines, par la vérité de leur accent.

Au mois de décembre 1895, à la Maison d'Art, avenue de la Toison d'or à Bruxelles, ce fut une fête pour les yeux : on y vit réuni en grande partie l'œuvre du célèbre artiste, qui obtint, disons-le pour mémoire, toutes les distinctions et tous les honneurs officiels les plus élevés, auxquels il attache grande importance, tout en doutant sincèrement qu'il les ait mérités. *Fédora* attirait par une féerie de blondes, de lumineuses tonalités. *La Dame en vert* subjuguait par le merveilleux assemblage de ses couleurs vibrantes. *L'Alsacienne* étonnait, par sa peinture solide, d'une finesse et d'une distinction rares.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

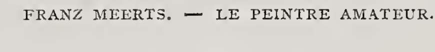
JOSSE IMPENS. — L'ATELIER.

(Collection Arthur Boitte, à Bruxelles)

Et c'était encore, entre autres chefs-d'œuvre, *Remember, La Dame en jaune* qui songe alanguie, en somme tout un monde féminin justifiant ces lignes remarquables de M. Camille Lemonnier :

« Je connais deux grands peintres de la femme dans ce siècle, c'est Alfred Stevens et François Millet. Des deux pôles où ils se sont placés pour la voir, ils ont résumé dans leurs deux manières de la comprendre les deux bouts de la femme moderne. Entre ces extrémités, nouées par la chaîne des intermédiaires, la condition de la femme se développe toute entière. Exaltée chez Stevens au niveau de l'intelligence, elle descend chez Millet au rang de la bestialité. On sent chez la femme de Stevens l'effort des hommes qui l'ont poussée jusque là, et chez la femme de Millet, les attaches de la nature qui ne lui ont pas permis de monter. A travers le changement des positions, comme deux sœurs jumelles dont l'une est partie pour la ville et dont l'autre est demeurée aux champs, elles se tiennent la main et forment les joints de la famille féminine. La syrène élégante de Stevens est sortie du bloc abrupt de Millet. On voit mieux le point d'arrivée par l'étude du point de départ, et Stevens complète Millet.

» La femme de Millet, trempée dans le sang des campagnes, s'épaissit sous la rude enveloppe que la terre met à ses enfants : à demi-corps enfoncée dans les labours, elle participe de la grande vie animale comme les vaches et les bœufs et s'entoure jusqu'à la mort des langes massifs de son berceau. Elle est la laitière qui enfante et qui nourrit, et sa poitrine abreuve d'un lait pur une race dure comme elle. La sève qui fait pousser les hommes de terre coule dans sa veine robuste et corse de contours épais son torse librement caressé par les vents et les soleils. Millet m'ouvre le seuil véritable du premier Eden : la grande matrice Eve devait ressembler à ses génisses fécondes. Eve sortie de la terre et maçonnée dans la boue avait la vastitude des montagnes, et ses mamelles se groupaient à sa gorge comme des bois sur des pentes de rochers.


FRANZ MEERTS. — LE PEINTRE AMATEUR.

» La femme de Millet est avant tout la mère : les flancs qu'il lui donne se sont élargis dans les couches, et des mains d'enfants ont tapoté ses robustes seins. Elle est l'Eve féconde et nourricière des champs, avec quelque chose de doux et de farouche en même temps qui la fait ressembler à un symbole. Millet groupe ses femmes comme des cariatides : il leur donne l'allure énigmatique des mythes et il y a de l'éginétique chez lui.

» Alfred Stevens, lui, prend la rude pâte du peintre Millet et la sculpte à grands coups. Il part de l'Eve rustique pour arriver à la Galathée mondaine. Il tord les seins de cette Astarté calme et y plonge le coin de l'homme. Le ventre chez ses louves est infécond : il lui ôte l'ampleur sacrée et le fait

souffrir par l'absence de l'enfant. Cette veuve n'a plus dans ses jupes l'odeur de la bouverie, mais les muscs dont elle se couvre exhalent autour d'elle des vertiges. Elle est le côté noir de la femme, dont Millet reproduit le côté blanc. De même que la femme de Millet est la maternité, la femme de Stevens est l'amour. Innocente, elle s'assied au banquet pour mordre les fruits. Un jour l'illusion fuit, elle reste encore, mais c'est pour manger les écorces. Quand enfin la nuit vient, elle se dresse vengeresse vers les hommes et leur tend avec un rire amer la coupe de son fiel.

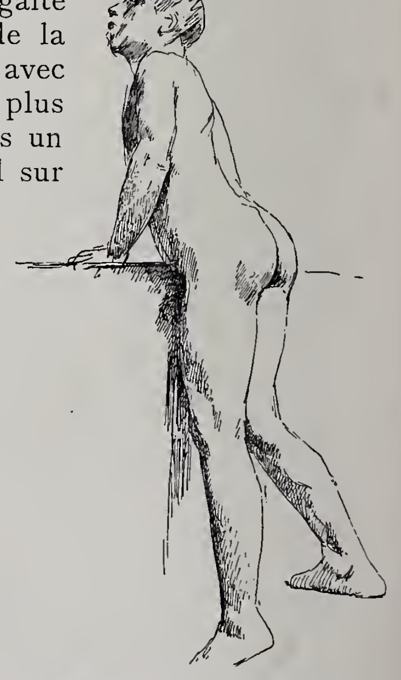


JOSSE IMPENS. — LA RIEUSE, CROQUIS ORIGINAL.

» Le peintre l'émancipe dans une sorte de virtualité passionnée où elle est à la fois l'ange et le démon et qui complique le corps d'une âme. Millet accouple la femme à l'homme, et Pan, dans les bois, fait à ses noces de chair des orchestres de flûtes et de zéphyrs. Stevens fond dans des caresses de feu les âmes et éparpille au-dessus des libres hymens du cœur, pêle-mêle avec les amours ailés de Vénus, les diables cornus de Lilith. Il y a chez Millet pour tapis des landes de trèfles où l'on se caresse à la manière des lapins et chez Stevens pour gazon, des tapis où l'on taille la pomme avec des couteaux d'or. Boucher ni Mignard, d'ailleurs, n'ont rien à voir ni chez l'un ni chez l'autre : ils ont horreur du joli et personne chez eux ne fait la bouche en cœur. Millet, comme un pontife, demeure serein. Le front penché vers les labours, il moule ses femmes dans une placidité intense qui ne pleure ni ne sourit. La gaîté du penseur profond ne dépasse jamais un petit coin de la toile et s'y éjouit par échappées, dans un rayon de soleil, avec les poules et les moineaux. Stevens aussi sérieux, mais plus souple, entrebaille parfois la bouche de ses sphynx dans un sourire; mais ce sourire est comme une crevée de soleil sur des abîmes. Ils ont, du reste, trop le respect de leur art pour le faire rire.

» Le rire dans le masque humain a la difformité d'un coup de pouce : la bête s'exhilare par ce baiement. Le rire, d'ailleurs, est un état violent entre la fureur et l'épilepsie. Pasquin et Tabarin s'esgouffant de rire font la parade devant des ventres déboutonnés et non devant des esprits.

» La femme de Stevens a une odeur d'homme, et sous sa gorge se cache une morsure. Elle serait au cloître comme Lelia, pour y rugir sa douleur, si le cloître existait encore. Sa misère est de rester attachée, par des fibres en sang, à l'effroyable monde qu'elle trompe et qui l'a trompée. Elle y mourra d'ailleurs, Madeleine non repentie, car c'est là qu'elle s'est sentie vivre pour la première fois.



ANDRÉ HENNEBICQ. — ÉTUDE DE NU, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

» La femme de Millet ne vit pas, elle fait vivre. Celle de Stevens vit, mais elle donne la mort.

» L'atmosphère de celle-là est rafraîchie éternellement par les vents et baigne dans le grand ciel ouvert. Celle-ci, au contraire, noyée dans une atmosphère de poisons, s'étouffe dans le mystère, la douleur et les parfums. L'une s'étale à la clarté dans une demi-nudité inconsciente; l'autre cache sa nudité au fond de ses robes et la montre bien mieux. Chose terrible! Elle est habillée.

» Eve est nue.

» Alfred Stevens et François Millet ouvrent à leurs femmes, du côté de l'inconnu, des projections formidables.

» A deux, ils posent le problème de la femme et la campent dans l'attitude du sphynx antique.

» Le monde de la femme touche, du reste, par tant de points au monde de l'homme, que peindre la femme, c'est nous peindre nous-mêmes, du berceau au tombeau.

» Ce sera la marque caractéristique de l'art dans le siècle de s'être initié par la femme à la vie contemporaine.

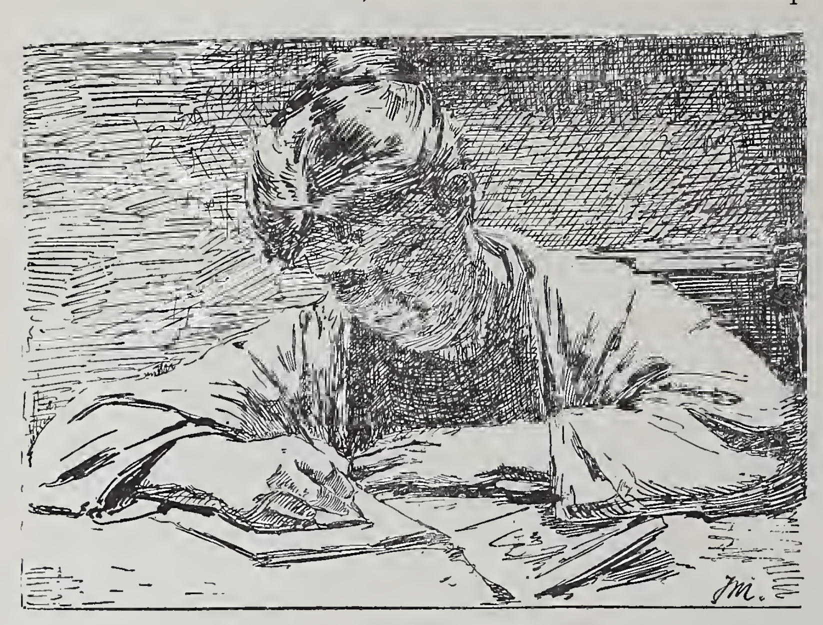
» La femme sert actuellement de transition entre la peinture du passé et celle de l'avenir. »



PIERRE OYENS. — INTÉRIEUR DE FILATURE, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

Et, en comparaison de l'œuvre total d'Alfred Stevens, nul des peintres de genre ou de genre et d'histoire issus de l'Atelier Portaels n'a eu son esprit de synthèse. Fut-ce la faute du maître? Celui-ci laissait à chacun sa personnalité, se contentant d'être un conseil, un guide. Cependant il était classique jusqu'à un certain point, car il enseignait les bases de la composition académique et de l'exécution matérielle de l'art. D'ailleurs, en 1883, on fêta par une exposition des œuvres dues aux anciens élèves de l'Atelier Portaels — exposition qui eut lieu au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles — le vingt-cinquième anniversaire de sa fondation; et cette exposition démontra, non seulement le talent remarquable de quelques-uns, mais l'éclectisme qui avait présidé à l'enseignement du professeur. Or, au nombre de ceux sortis de l'Atelier Portaels qui cultivèrent ou qui cultivent encore le genre, il convient de ranger Ernest Blanc-Garin, qui s'est montré observateur consciencieux, peintre de ses impressions dans une langue assez vibrante, que dénotent quelques coins de Bruxelles qu'il a reproduits : *La Place Royale, La Bourse, La Porte de Schaerbeek, Le Boulevard de l'Observatoire, La Place du Trône,* ainsi que dans des études d'intérieur d'église et des vues de villes rapportées d'Italie, et des sujets de genre. Mais l'artiste s'est depuis occupé surtout d'enseignement, et de son atelier sont sortis : Louis Crespin, Alexandre Clarys, Edouard Duyck, Lucien et Camille Wollès, Adrien Colleye, Karl et Henri Meunier, Henri Evenepoel et Edwin Ganz, Belges; Hubert Vos, Franz Melchers, Paul Goodman et C.-W. Werle-

mann, Hollandais; José Engel et Gaston de la Perche, Français; de même que des femmes peintres : Juliette Massin (Mme de Gouves de Nuncques), Maria Sèthe (Mme Van de Velde), Marguerite Holman (Mme Samuel), la princesse Ghislaine de Caraman-Chimay, Marguerite Verboeckhoven, Laure Béro (Mme Flé), Emma Verwée, Georgette Heyvaert, Marguerite Dielman et Lucie Lambert de Rothschild, Belges; Marie Heyerman, Jo Koster et Jo Duthil, Hollandaises; Dagman de Furnhjelm, Finlandaise, et Wiolet Leage, Australienne. Et à côté des toiles d'Ernest Blanc-Garin on vit, toujours à l'exposition des anciens élèves de l'Atelier Portaels, celles de Gustave Coppieters, peintre original et philosophe dont on apprécie le caractère d'écrivain distingué, dans un livre très rare tiré à cent exemplaires et publié après sa mort, sous le titre de *Posthuma,* livre contenant des bribes philosophiques, des notes sur le réalisme et le classicisme, des idées sur la psychologie intitulées : *Esthétique de la Malveillance,* et un choix de lettres adressées au sculpteur Paül De Vigne, son ami qui épousa sa veuve; livre qui prouve que l'auteur était plus écrivain que peintre nonobstant son originalité, à preuve les tableaux qu'on connaît de lui, notamment *Une Danse macabre.* Puis c'étaient des œuvres de Josse Impens, séduit par les scènes de la vie des paysans campinois, scènes qu'il a rendues dans des colorations fortes, montées de ton, espérant égaler le coloris des anciens Flamands ; de Charles Lefebvre, peintre de genre et paysagiste aussi, assez mièvre et impressionné, eût-on dit, par différentes manières; de Jean Mayné, féru de l'étude des types d'ouvriers bruxellois, principalement observés en plein air; de Franz Meerts aimant les moines replets aux faces rougeaudes, les servantes flamandes florissantes de santé, les bourgeois et les paysans cossus, typés non sans esprit dans des colorations dures et conventionnelles. Du reste, cet artiste fut avant tout un adroit copiste et un habile restaurateur de fresques : on connaît de lui *La Transfiguration* d'après Jean Bellin, le *César Borgia* d'après Raphaël, *Le Martyre de Sainte-Justine* d'après Véronèse, *Le Triomphe de l'Église sur la Synagogue* d'après le Hubert Van Eyck, du musée de Madrid, *L'Adoration des Bergers* d'après l'Hugo Van der Goes, de l'hôpital Santa-Maria-Nuova de Florence, — ces deux dernières copies faites en collaboration avec Josef Middeleer appartiennent au Gouvernement belge — *La Sentence inique de l'Empereur Othon* et *L'Empereur Othon réparant l'injustice qu'il a commise,* d'après les Thierry Bouts, du musée de Bruxelles, copies complétant la décoration de l'hôtel de



EDOUARD AGNEESSENS. — LA LISEUSE.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ÉDOUARD AGNEESSENS. — PORTRAITS DES ENFANTS COLARD.

(Collection Prosper Colard, à Bruxelles).

ville de Louvain, et la restauration savante des fresques de l'église Saint-Pierre à Anderlecht. Puis, c'étaient toujours, répétons-le, les noms de Pierre et de David Oyens, les délicieux coloristes hollandais, de Frédéric Tschaggeny, d'Ernest Van den Kerckhoven, d'Eugène Van Gelder, de Léon Frédéric et d'Eugène Verdyen qu'on remarquait au nombre des peintres de genre issus de l'Atelier Portaels; encore ceux des peintres d'histoire et de portraits : Émile Charlet et Antoine Van Hammée; cependant, Edouard Agneessens se montra supérieur à eux tous.



GUSTAVE COPPIETERS. — UNE DANSE MACABRE, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

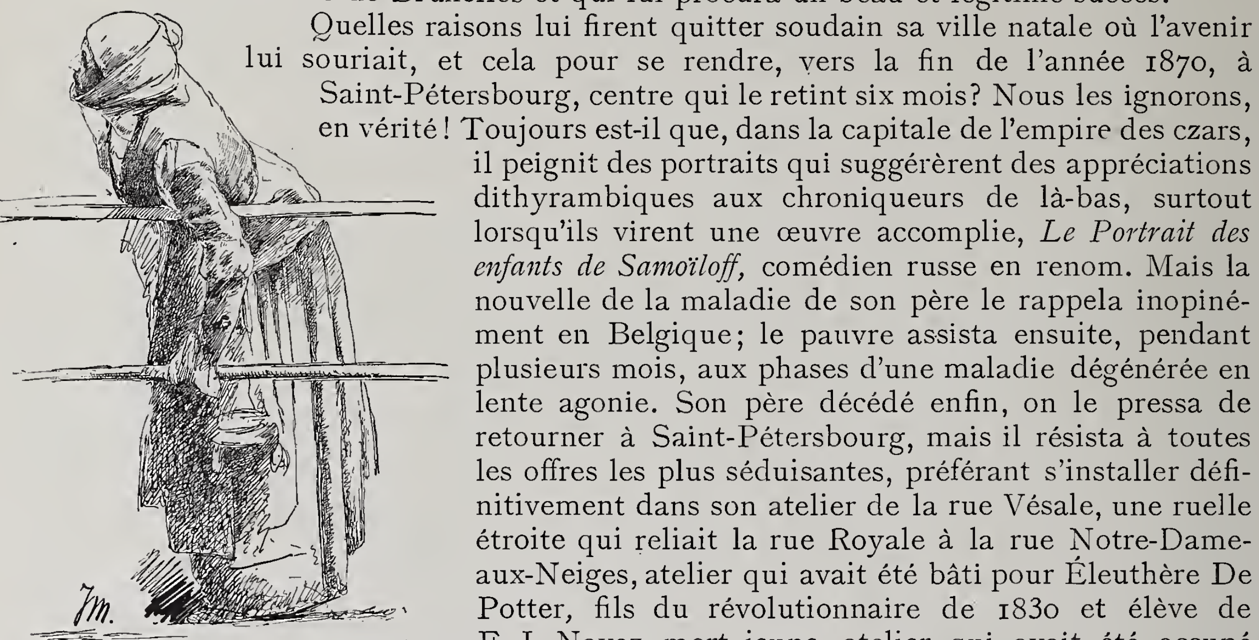
Fils d'un correcteur typographe, nommé Augustin-François, et de Marie Joaniaux, braves gens qui avaient quatre enfants, notre artiste, né à Bruxelles, le 24 août 1842, fut inscrit à l'état civil sous les noms d'Edouard-Joseph-Alexandre. Il reçut une instruction primaire et moyenne assez soignée, car il fit ses humanités jusqu'en seconde à l'athenée de Bruxelles. Mais sa vocation artistique s'était révélée dès son jeune âge et il avait appris à dessiner au point que, durant ses heures de classe, il croquait des compositions et le type de ses professeurs et de ses condisciples, en marge de ses livres et de ses cahiers, quitte à étudier plus sérieusement le dessin, le soir, à l'académie. Et ce n'était pas de simples essais enfantins qu'il griffonnait de la sorte : deux traits lui suffisaient pour crayonner ses maîtres et ses amis et, à l'académie, on le citait pour la complication savante et le noble arrangement de ses imaginations. En 1859, au mois d'octobre, un an après la fondation de l'Atelier Portaels, il y fut donc admis aisément avec les anciens : Fernand Cormon, André Hennebicq, Josse Impens, Ernest Van den Kerckhoven, Henri Van der Hecht, les frères Oyens, Eugène Verdyen, Antoine Van Hammée, Charles Van der Stappen et quelques autres, car Jean Portaels pressentait son talent rare et délicat; même Edouard Agneessens devint en quelque sorte son élève de prédilection : le maître aimait en lui sa distinction élégante et sa manière virile, sa facilité à grouper les personnages, son style d'une sévérité admirable, enfin tout ce qui faisait augurer qu'il dût briller dans les grands travaux d'art.

D'ailleurs que ces qualités du débutant n'étonnent! Il avait eu une jeunesse sérieuse, pensive, où les plaisirs avaient tenu moins de place que l'étude et le recueillement. De plus, doué d'une nature robuste et bâti comme un jeune lutteur antique, bien que petit de taille — ce qui lui avait valu le surnom de « Boule », — il réalisait le type complet de l'homme parfait selon le rêve des Romains, ayant un esprit sain dans un corps sain. Et il voulait du reste que ces forces existassent en lui : tous les soirs, après le travail intellectuel, il allait se refaire le corps au gymnase.

Edouard Agneessens se signala donc d'une façon remarquable, dès

l'année 1867 au salon de Bruxelles, en exposant *Une Mendiante* qui fut une révélation et, presque en même temps, il montra, au Cercle artistique de Bruxelles, une gracieuse jeune fille nonchalante, aux carnations ambrées, intitulée *Java* et une autre toile, *Un Bravo*, toile qui fut achetée par le comte de Flandre. Puis on admira, les années suivantes, un grand nombre de portraits et une figure grandeur nature qui devait représenter *Une Charmeuse de Serpents*, qu'il jugea mauvaise cependant, car il la détruisit. Enfin, au salon de Bruxelles de 1869, il eut son superbe *Portrait du statuaire Marchant*, qui se trouve au musée de Bruxelles et qui lui procura un beau et légitime succès.

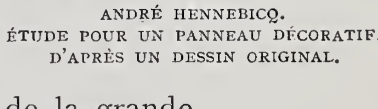
Quelles raisons lui firent quitter soudain sa ville natale où l'avenir lui souriait, et cela pour se rendre, vers la fin de l'année 1870, à Saint-Pétersbourg, centre qui le retint six mois? Nous les ignorons, en vérité! Toujours est-il que, dans la capitale de l'empire des czars, il peignit des portraits qui suggérèrent des appréciations dithyrambiques aux chroniqueurs de là-bas, surtout lorsqu'ils virent une œuvre accomplie, *Le Portrait des enfants de Samoïloff*, comédien russe en renom. Mais la nouvelle de la maladie de son père le rappela inopinément en Belgique; le pauvre assista ensuite, pendant plusieurs mois, aux phases d'une maladie dégénérée en lente agonie. Son père décédé enfin, on le pressa de retourner à Saint-Pétersbourg, mais il résista à toutes les offres les plus séduisantes, préférant s'installer définitivement dans son atelier de la rue Vésale, une ruelle étroite qui reliait la rue Royale à la rue Notre-Dame-aux-Neiges, atelier qui avait été bâti pour Éleuthère De Potter, fils du révolutionnaire de 1830 et élève de F.-J. Navez, mort jeune, atelier qui avait été occupé par le mariniste P.-J. Clays et que les gens du quartier désignaient sous le nom de « Het Klein Klooster ».


ANDRÉ HENNEBICQ.
ÉTUDE POUR UN PANNEAU DÉCORATIF, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

Et de fait, c'était un petit cloître! Devant s'étendait une cour gazonnée avec, tout autour, du lierre grimpant aux murs. On montait une douzaine de marches. A la porte pendait une tige de sonnette rouillée. Agneessens ouvrait lui-même. Alors dans la pièce vaste et profonde, éclairée à gauche par la verrière, on remarquait des esquisses, des photographies d'après des tableaux anciens, une tapisserie italienne aux tons d'or, devant la tapisserie une table de travail avec écritoires, livres, papiers et objets de bronze, puis des bahuts, des commodes et des chaises, des fauteuils de pose, des chevalets et des boîtes à pinceaux, presque pas d'études du maître de céans, mais des toiles de Louis Crépin, des Oyens, d'Isidore Verheyden, de Chabry, son propre portrait par André Hennebicq, sur des socles deux terres cuites de Charles Van der Stappen. Bref, c'était bien un cloître ou plutôt une chapelle dont l'officiant était amoureux, où il logeait même, car sa couchette était placée dans une petite pièce attenante, couchette qu'il quittait tôt le matin, de façon à œuvrer dès les premières heures du jour, pour ainsi dire.

En cet endroit propice au travail, il peignit quelques toiles peu importantes, notamment *La Folle*, tête d'un grand caractère dont il avait rapporté

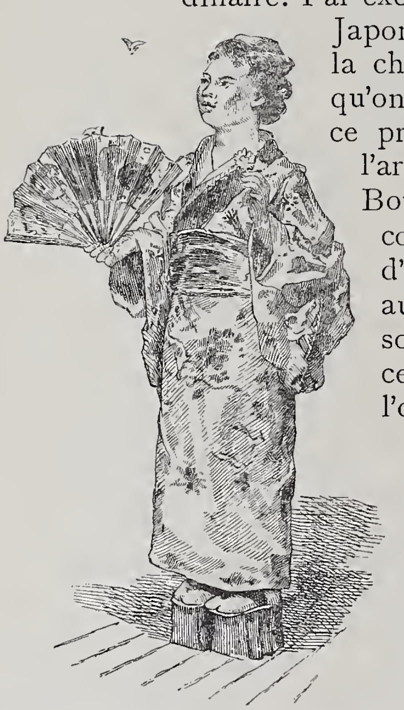
de Saint-Pétersbourg l'idée première. Mais, c'était au temps, vers 1874, où la poussée des talents réalistes reléguait dans l'ombre les œuvres des derniers romantiques de l'Ecole de 1830 et celles des artistes du romantisme de transition, et Edouard Agneessens comptait, naturellement, au premier rang parmi les novateurs. Lors du salon annuel de cette année, organisé par le Cercle artistique de Bruxelles, il exposa un portrait apprécié comme suit par un critique : « Je ne crois pas me tromper en affirmant que ce portrait est une des bonnes choses sorties du mouvement actuel : on y reconnaît la griffe d'un artiste épris de la vie et l'affirmant dans une manière personnelle, mélange de force et de grâce. Le portrait représente un homme de trente-cinq ans environ, gros, la figure intelligente, cheveux et barbe blonds, la main courte et boudinée : il se renverse légèrement sur le dos d'une chaise et tient dans la main une canne à pomme d'agate. Le personnage est construit avec logique dans toutes ses parties, et il y a dans l'anatomie générale une sorte d'affaissement qui appartient aux natures obèses. Une lumière sombre tombe sur le front, les yeux, les joues et les éclaire d'une manière égale, qui a la douceur d'un temps gris; une pâleur imperceptible tempère ainsi l'éclat des chairs sous lesquelles circule un sang rosé, dans une proportion virile. Il en est de même des mains, un merveilleux morceau de caractère qui répond à la physionomie du modèle et qui a la beauté des maîtres. Mais les parties couvertes ne sont pas moins heureuses que les nus : sous la chemise, le torse palpite à l'aise, les muscles se gonflent, on sent couler le sang ; l'habit, largement plissé, dessine la cambrure du corps avec une vérité pittoresque. Quelle belle leçon pour les impuissants qui prétendent ne rien pouvoir faire du costume moderne! Un pourpoint de velours n'est pas plus joyeusement traité ni plus spirituellement agencé que cette jaquette modelée à grands coups de brosse dans les tons bruns. L'exécution du reste est partout d'une vaillance extrême : large et serrée en même temps, elle est par places sabrée de touches à effet qui accentuent les reliefs, avivent les tons et donnent aux pâtes la vibration joyeuse de la vie épanouie. Une tonalité chamois pâle enveloppe le portrait dans de fines et soyeuses colorations d'une harmonie, d'une sérénité et d'une douceur qui se soutiennent partout. »



ANDRÉ HENNEBICQ.
ÉTUDE POUR UN PANNEAU DÉCORATIF,
D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

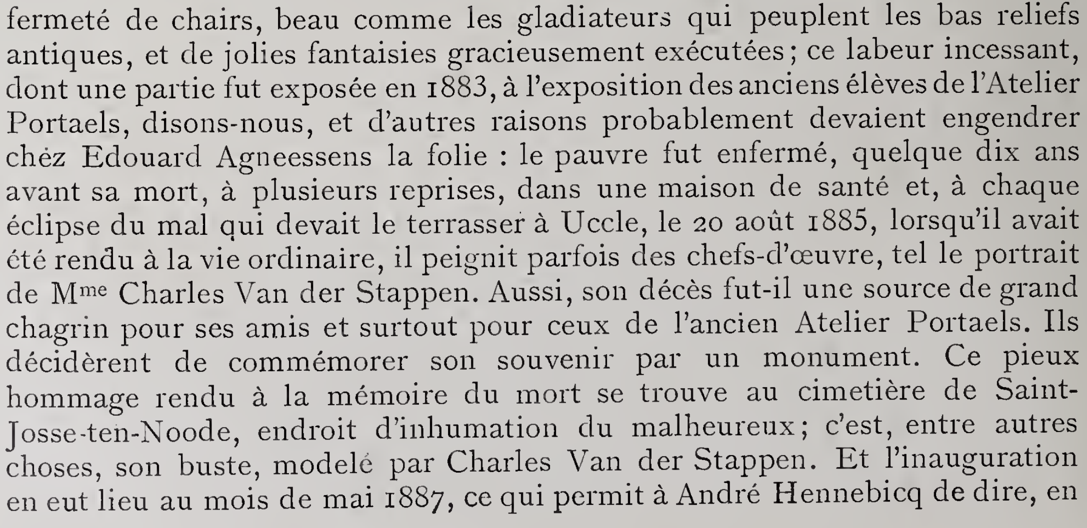
Et, en réalité, Edouard Agneessens était un portraitiste de la grande école, digne descendant de nos anciens maîtres, car il avait, à l'exemple des plus célèbres, le respect de la fidélité dans la reproduction de ses modèles, qu'il étudiait au point de vue psychologique avant de les reproduire sur la toile. La ressemblance qu'il saisissait alors n'était pas seulement épidermique; il réussissait en plus à exprimer l'âme. Et c'était cependant sans efforts apparents, car ses toiles, même les plus compliquées — tel *Le Portrait des enfants Colard* — revêtent un cachet d'improvisation exempt de toute fatigue. D'ailleurs, on l'a dit : ses œuvres tiennent de Velasquez et de Van

Dyck à cause de la facture argentine, de la solidité du dessin et des heureuses liaisons des mouvements ; et ces maîtres ne semblent-ils pas, avant tout, des improvisateurs de génie, comme lui-même le parut à l'exposition des anciens élèves de l'Atelier Portaels, en 1883? Sans doute, car cet homme fin, railleur par moments, quelquefois s'animant, se passionnant, s'empourprant de colère lorsqu'il s'agissait d'art, qui terminait volontiers ses discussions par ces mots : « Je ne sais pas comment je peins. Ma peinture est saine. Voilà ce que j'en sais ! » Edouard Agneessens, disons-nous, travaillait avec une habileté extraordinaire. Par exemple, un soir, il avait remarqué dans un petit théâtre, une Japonaise toute mignonne, dont il désirait faire un tableau. Mais la charmante fille du Nippon ne consentit à poser qu'à condition qu'on lui donnât deux-cent cinquante francs pour une séance ! Or, ce prix était exorbitant. Toutefois, ce modèle précieux obsédait l'artiste. Il s'ouvrit de son désir de peindre la Japonaise à Amédée Bourson, et il fut convenu qu'à eux deux, ils paieraient la séance coûteuse. Alors, il advint ceci : Edouard Agneessens, au bout d'une heure, avait ébauché en grandeur nature *La Japonaise,* au moment où son ami, dans un format restreint, calait encore son dessin ! Et, voyant la chose, stupéfait, Amédée Bourson cessa de travailler pour voir finir, au bout de deux heures, l'œuvre entreprise par son ami...



ÉDOUARD AGNEESSENS. — LA JAPONAISE,
FAC-SIMILE
D'UN DESSIN DE LOUIS LENAIN.

Mais ce labeur incessant, dont une partie : *La Convalescente, Java, Le Portrait de la dame qui tient une rose en main,* celui du *Docteur D.,* œuvres ayant le souffle des conceptions géniales, renfermant les plus belles qualités de cet artiste si richement doué et qui rêvait de peindre des figures en plein air, — à preuve ses études de briquetiers qui devaient, en un panneau, réaliser un fragment d'une conception ayant pour but d'exprimer les éléments indispensables à la construction des villes : le fer, la brique, la terre et la pierre ; — encore *L'Homme vu de dos,* grand prix remporté par lui en 1870 à l'académie de Bruxelles, d'une anatomie sûre, d'une superbe fermeté de chairs, beau comme les gladiateurs qui peuplent les bas reliefs antiques, et de jolies fantaisies gracieusement exécutées ; ce labeur incessant, dont une partie fut exposée en 1883, à l'exposition des anciens élèves de l'Atelier Portaels, disons-nous, et d'autres raisons probablement devaient engendrer chéz Edouard Agneessens la folie : le pauvre fut enfermé, quelque dix ans avant sa mort, à plusieurs reprises, dans une maison de santé et, à chaque éclipse du mal qui devait le terrasser à Uccle, le 20 août 1885, lorsqu'il avait été rendu à la vie ordinaire, il peignit parfois des chefs-d'œuvre, tel le portrait de Mme Charles Van der Stappen. Aussi, son décès fut-il une source de grand chagrin pour ses amis et surtout pour ceux de l'ancien Atelier Portaels. Ils décidèrent de commémorer son souvenir par un monument. Ce pieux hommage rendu à la mémoire du mort se trouve au cimetière de Saint-Josse-ten-Noode, endroit d'inhumation du malheureux ; c'est, entre autres choses, son buste, modelé par Charles Van der Stappen. Et l'inauguration en eut lieu au mois de mai 1887, ce qui permit à André Hennebicq de dire, en





WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ANDRÉ HENNEBICQ.

ANTOINETTE VAN ROSMAEL COMMENTANT LA BIBLE EN PRÉSENCE DES RÉFORMÉS.

(Panneau décoratif, Hôtel de ville de Louvain).

un discours ému, ses mérites. Personne, d'ailleurs, mieux que cet artiste ne l'aurait pu faire,car il se trouva également inscrit au nombre des premiers élèves de Jean Portaels et, puisque ce fut en 1859, et que son extrait de naissance est libellé ainsi : « Il conste des registres de l'état civil de la ville de Tournai qu'André Hennebicq, fils d'André, âgé de vingt-six ans, né à Gourain-Ramecroix, ouvrier cultivateur, et de son épouse, Marie-Caroline Baskin, est né le 16 février 1836, rue du Chevet Saint-Pierre », il était âgé alors de vingt-trois ans. N'avait-il donc pas travaillé antérieurement ? Que si, sous la discipline de Joseph Stallaert, directeur de l'académie de Tournai, qui devint son ami et son protecteur, ayant remarqué ses dispositions pour l'art et ayant appris que le père du jeune homme, jusqu'à son décès, s'était opposé à ses désirs d'être peintre et que sa mère consentait enfin ! à lui laisser toute latitude dans le choix d'une carrière.

Et le bon maître ne dut pas être marri de son intervention, plus tard ! Après avoir écouté, le jour, les leçons de Jean Portaels, le soir, André Hennebicq avait étudié le dessin à l'académie de Bruxelles. Or, en 1862, six élèves du futur auteur de *La Sécheresse en Judée,* parmi lesquels il se rangea, résolurent de concourir pour l'obtention du prix de Rome. Mais un artiste auquel on doit, outre quelques toiles d'histoire et de genre médiocres, encore certains écrits assez intéressants concernant la physionomie dans l'histoire et dans les arts, enfin la décoration du vestibule de l'Hôtel des Postes à Bruxelles, J. Emmanuel Van den Bussche, élève de l'académie d'Anvers, remporta la palme, et André Hennebicq ne fut classé que second, au même rang qu'Ernest Van den Kerckhoven. Le dirons-nous? Ce fut un échec pénible, car le pauvre disposait de peu de ressources. Mais il y avait une revanche à prendre! Il la prit en réalité au concours suivant; en effet, le subside d'étude dénommé prix de Rome lui fut octroyé en 1865. Alors la ville de Tournai, qui s'était contentée de donner deux cents francs au vainqueur afin qu'il pût concourir, lui fit une entrée triomphale, lui commanda pour trois mille francs un tableau : *Les Lamentations de Jérémie,* lui offrit la place de directeur intérimaire de la localité, après la démission de Joseph Stallaert; en un mot le combla de faveurs jusqu'à son départ pour Paris avec Ernest Blanc-Garin, suivi de son exode vers Turin, Milan, Florence et Rome, ville où il séjourna durant presque tout le temps qu'on lui paya une pension officielle en compagnie d'Ernest Van den Kerckhoven, d'Emile Wauters, de Franz Meerts, de Pierre Van der Ouderaa, peintres, et de Louis Samain et de Franz Deckers,



ÉMILE WAUTERS.
LA RÉCOLTE DES POMMES DE TERRE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL (MUSÉE DE BRUXELLES).

sculpteurs, Belges également. Et de ce séjour d'André Hennebicq en Italie, datent *Les Lamentations de Jérémie* se trouvant au musée de Tournai, une copie d'après Murillo et *Mésalline sortant de Rome insultée par le peuple,* conservée au musée de Mons et gravée par Eugène Buyck, toiles qui formèrent ses envois périodiques et réglementaires imposés à tout prix de Rome. *Les Travailleurs dans la campagne romaine,* du musée de Bruxelles, furent, partant, sa toile de début. On la remarqua beaucoup, au salon de 1872, à cause de son accent réaliste et, peut-être, est-ce le chef-d'œuvre de l'artiste. Quoi qu'il en soit, il peignit dans la suite des sujets de genre ayant pour objet des scènes de la vie des moines observées dans les couvents de Rome, des tableaux d'histoire entre autres *Hypatia* et des portraits, cela après son retour à Bruxelles, retour qu'il avait opéré, au cours de l'année 1870, en passant par l'Allemagne.



ÉMILE WAUTERS. — PORTRAIT DE M. WAUTERS PÈRE.

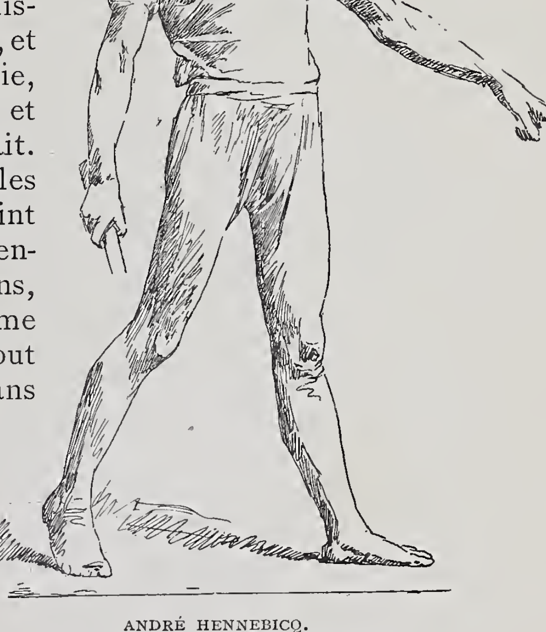
Quand sur ces entrefaites la direction de l'académie de Mons devint vacante, André Hennebicq sollicita cette place et l'obtint; et c'est en cette ville qu'il épousa, le 16 mars 1871, une jeune fille fortunée, Fanny Cambier, dont il a un fils. Mais ce ne fut pas pour s'endormir dans les délices de Capoue! Sa compagne l'influença au point de vue intellectuel et le poussa à développer son savoir, dit-on, savoir nécessaire à tout artiste, mais principalement au peintre d'histoire. Puis, en dehors de la réalisation de quelques portraits et de quelques tableaux de genre, il s'occupa au surplus d'une grande composition historique : *Baudouin XI donnant les premières chartes au château de Mons, le 26 juillet 1200.* Et cette toile fut exposée à Bruxelles en 1875. Elle attira l'attention. Se pouvait-il que la ville de Mons ne l'achetât? Nullement, et elle orne la salle des fêtes du palais communal de cette cité. Cette vente était chose heureuse assurément, cependant la suite qu'elle eut fut plus heureuse encore. En ce temps, la ville de Louvain avait pris la résolution de décorer la merveille gothique qui lui sert, à elle, de palais communal. L'édilité trouva que nul autre n'aurait pu la seconder dans son vouloir que notre maître, et ainsi lui commanda-t-on la série de toiles historiques qui décorent l'hôtel de ville de Louvain.

Dans l'occurrence, André Hennebicq jugea opportun d'abandonner la direction de l'académie de Mons qui fut dévolue à un peintre montois, né en 1827, du nom d'Antoine Bourlard, peintre dont la notoriété n'est pas grande, et il vint habiter la jolie et spacieuse maison qu'il habite toujours, rue de Lausanne à Saint-Gilles, faubourg de Bruxelles, en 1879. C'est là qu'il

peignit les esquisses de ses grands tableaux et quelques toiles de moindre importance, par exemple, *Une vente d'objets d'art* et des portraits, œuvres diverses qui, lorsqu'elles furent exhibées en partie en même temps que ses toiles antérieures, à l'exposition des anciens élèves de l'Atelier Portaels, suggérèrent à un critique cette opinion sur son talent : « M. Hennebicq possède une palette patiente, honnête, exacte. Il lutte contre les difficultés et les attaques de front avec la persévérance d'un esprit pondéré, calculateur, ne visant pas à l'originalité. » L'année suivante, en 1884, le maître fit un voyage en Espagne et au Maroc en société d'Émile Wauters, voyage au cours duquel il envoya des correspondances au *Journal de Mons,* mais il n'en rapporta, ce semble, que des études de peinture fragmentaires sans portée excessive. Néanmoins, ceci n'importe! Ses panneaux de Louvain révèlent plutôt son idéal. *Antoinette Van Rosmael commentant la Bible en présence des réformés, Mathieu de Layens, architecte, auteur des plans de l'hôtel de ville de Louvain, Thierry Bouts, peintre, mort à Louvain en 1475, Josse Beyaert, sculpteur, mort en 1483, Quentin Metsys, peintre, né à Louvain, en 1466, Marie Van Belle, calligraphe, miniaturiste du XVIe siècle, Jean Molanus, docteur en théologie, mort en 1585;* en somme toutes ses toiles consacrées à la glorification d'illustrations louvanistes, ainsi que son panneau historique qu'il a combiné pour l'ornementation de la salle des séances du conseil provincial du Hainaut; toutes ces toiles, répétons-le, démontrent que l'artiste, à l'encontre d'Henri Leys dont l'intelligence de la synthèse fut merveilleuse, a préféré raconter, non l'esprit d'époques entières, mais sa compréhension des faits historiques singularisés, à preuve les anachronismes qu'il reconnaît du reste et qu'on constate dans ses œuvres.

Charles-Émile-Marie Wauters, connu dans l'art sous son deuxième prénom, fils de Jules, commis-greffier au tribunal de première instance de Bruxelles, et de Anne-Marie Charlet, personnes de bonne bourgeoisie, naquit dans la capitale belge, le 19 novembre 1846, et se livra, lui aussi, à la peinture d'histoire et de portrait.

Ses débuts chez un décorateur renommé, Charles Albert, ne furent pas de longue durée, car il devint bientôt élève, d'abord, de l'académie de Bruxelles, ensuite de Jean Portaels. Puis, très jeune, à dix-neuf ans, ayant déjà assez de savoir, il concourut, en même temps qu'André Hennebicq, en 1865, dans le but d'obtenir le prix de Rome. Cependant il échoua dans sa tentative, quitte à avoir un succès l'année suivante, en exposant pour la première fois tel sujet classique : *Ulysse dans la grotte de Calypso.* Le salon triennal de Bruxelles organisé après attira encore l'attention sur lui; en 1869, au Jardin botanique, il montrait plusieurs toiles : *La Bataille d'Hastings, Un Intérieur de Saint-Marc,* acquis par le roi, *Le Portrait d'Adolphe Samijn,* devenu



ANDRÉ HENNEBICQ.
ÉTUDE POUR UN PANNEAU DÉCORATIF,
D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

architecte de la ville de Bruxelles. Mais le goût des voyages le hantait, et, le voilà parti, la même année, afin d'assister à l'inauguration du canal de l'isthme de Suez! En 1872, au salon de Bruxelles, on voit un de ses chefs-d'œuvre : *La Folie de Hugues Van der Goes,* du musée de Bruxelles, inspiré de ces lignes tirées de la *Notice sur l'histoire de notre première école de peinture,* notice due au savoir de son oncle, feu M. Alphonse Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles : « En 1482, le peintre Hugues Van der Goes, de Gand, qui s'était retiré au prieuré de Rouge-Cloître, fut atteint d'une maladie mentale. Il fut ramené au refuge de Bruxelles, où le prieur Thomas, se rappelant le soulagement qu'éprouvait le roi Saül quand David jouait de la cithare, permit d'exécuter de la musique devant le malade et de le recréer par d'autres



CHARLES VAN DER STAPPEN. — LA PIEUVRE, BAS-RELIEF.

spectacles »; et c'est un véritable enthousiasme qui salue l'apparition de cette toile robuste!

Le pauvre Hugues Van der Goes est assis presque au milieu de la composition, drapé dans un manteau simple, le regard halluciné, se tordant les mains. A sa gauche, se trouve un moine assis également, la tête recouverte d'une capuce jetant une pénombre discrète sur son visage attentif. Derrière le malade, un autre moine en pleine lumière observe, par dessus le fauteuil du malade, les effets de la cure tentée, tout en battant la mesure pour les enfants de chœur qui chantent et les deux instrumentistes qui les accompagnent, tandis que, au fond, derrière le premier moine, deux autres clercs semblent étonnés de ce que, aux accès de démence violents, a succédé un certain calme chez le fou.

Au temps où cette toile fut produite l'on était féru de réalisme et l'on citait avec plaisir aux peintres d'histoire ces phrases de Goethe : « Je ne puis approuver les vieilleries moyenâges. C'est toujours une espèce de mascarade qui, à la longue, doit avoir des résultats fâcheux pour quiconque s'y laisse



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ÉMILE WAUTERS.

LA FOLIE DE HUGUES VAN DER GOES.

(Musée de Bruxelles).

entraîner. Les manies de ce genre sont en contradiction avec l'époque au milieu de laquelle nous vivons, et comme elles proviennent d'une manière vide et creuse de sentir et de penser, elles en augmentent le penchant naturel. Quel cas ferait-on d'une personne qui prétendrait se montrer durant une année entière sous un déguisement? Nous penserions d'elle, ou qu'elle est déjà atteinte de folie, ou qu'elle a les plus grandes dispositions à en être frappée. »

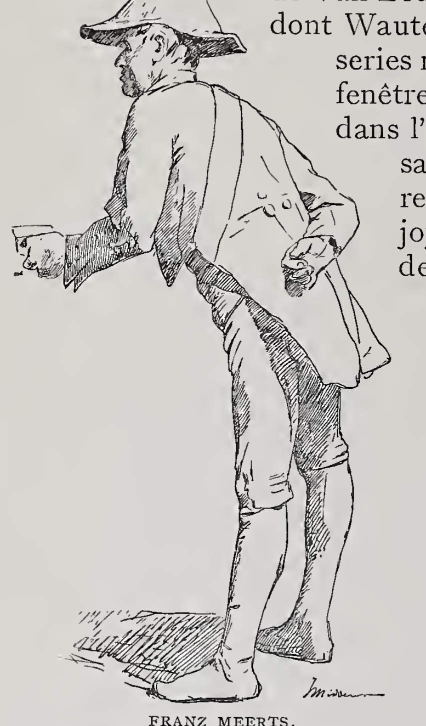
Et cette tendance à n'admettre que les théories d'art réaliste nouvelles, en honneur dans le clan de ceux de la Société libre des Beaux-Arts et de l'Ecole de Tervueren, puisqu'on admira sans restriction l'œuvre du jeune maître, prouve à l'évidence que celle-ci n'est pas une peinture d'histoire conventionnelle et banale, mais un effort sincère — ce qu'elle est en somme — pour adapter le réalisme à la reproduction de sujets inspirés de l'histoire, préoccupation née chez Emile Wauters d'un désir de soumission à la tradition et d'affranchissement contemporain, double face de son talent qui se retrouve d'ailleurs dans la plupart de ses toiles, entre autres dans sa *Marie de Bourgogne devant les magistrats de Gand,* du musée de Liége, qui figura au même salon de 1872.



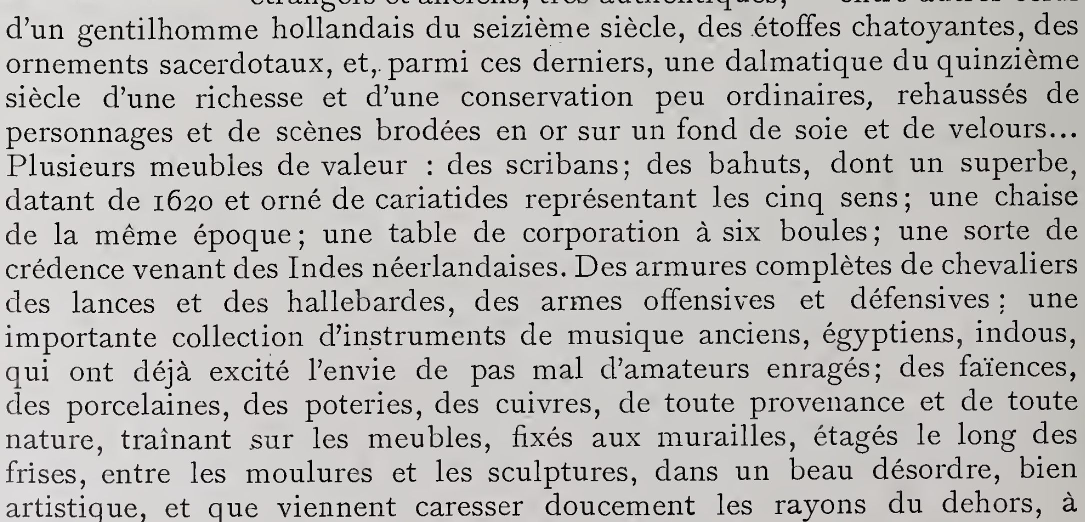
ÉMILE WAUTERS.
ÉTUDE POUR UN TABLEAU D'HISTOIRE, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

D'emblée, donc, le maître arrive à la célébrité. En 1878, il achève la décoration de l'Escalier des Lions à l'hôtel de ville de Bruxelles, deux grands panneaux représentant : *Marie de Bourgogne jurant de respecter les privilèges de la ville* et *Le Duc Jean IV octroyant les libertés à la commune*, toiles qui lui valurent, exhibées ainsi que d'autres à l'Exposition internationale de Paris de 1878, la grande médaille d'honneur du Salon, et, vers le même temps, il fait bâtir, sur les plans de l'architecte Janlet, son superbe hôtel situé au coin de la rue Froissard et du Rond Point de la rue de la Loi à Bruxelles, dont M. Lucien Solvay a dit, dans un numéro de *La Revue artistique* de cette époque : « Pénétrons par la grande porte grillée qui s'ouvre sur la cour. A gauche, nous entrons dans une petite salle, qui sert de cabinet de réception et de chambre à manger. De vieux meubles en chêne, du plus pur flamand; des faïences, des porcelaines, posées sur les bahuts ou accrochées sur les murs, aux quelques places laissées libres par les tableaux anciens et modernes qui les garnissent, — tableaux, tableautins, esquisses, anciens et modernes, presque tous rares et précieux : — une marine de Bonington, un Van Dyck, un superbe portrait de De Vos, un Lawrence, un Bouvier, un Gebhardt, que sais-je?... Et, parmi tout cela, dans ce fouillis charmant éclairé par la lumière qu'une fenêtre ornée de vieux vitraux flamands tamise discrètement, apparaissent çà et là des instruments de musique égyptiens, des chinoiseries, des écrans, des coussins de soie et de drap armoriés ou semés capricieusement de fleurs bizarres et

d'animaux fantastiques... Mais quittons le réduit intime et charmant; l'atelier de l'artiste nous réclame. Cet atelier occupe toute la partie supérieure du bâtiment, au-dessus d'un premier étage composé de salles spacieuses qui ne sont pas encore habitées; on y monte par un grand et superbe escalier, — un véritable escalier royal, — qu'envierait plus d'un palais de Gênes, de Florence et de Rome. Sur les paliers, des divans moëlleux; sur les murs, — comme en bas, dans les vestibules d'entrée, — des dessins de maîtres anciens, formant tous ensemble une importante collection; quelques tableaux, une resplendissante glace de Venise et, tout en haut, une très belle tapisserie flamande de Van Zeunen. Le reste était destiné à recevoir des peintures murales, dont Wauters avait déjà commencé les croquis, ainsi que d'autres tapisseries nationales. Des vitraux, toujours anciens, garnissent les larges fenêtres qui laissent pénétrer le jour dans l'intérieur... Nous arrivons dans l'atelier, décoré tout entier dans le style flamand de la Renaissance, en bois de couleur sombre imitant le vieux chêne et relevé par ci par là d'ornements cuivrés qui jettent leur note joyeuse dans cette harmonie sévère. Détail curieux : les tentures des portes sont historiques; elles proviennent d'une église de Münster, aujourd'hui détruite. Le long de la partie Sud de l'atelier, en face de la fenêtre qui verse à flots la lumière, court une galerie conduisant aux appartements supérieurs, — chambre à coucher, cabinets de toilette, grenier, etc. Du haut de cette galerie pendent, déployés et flottants, des drapeaux de corporations du dix-septième et du dix-huitième siècle, ainsi qu'un étendard original de la paix de Breda, avec l'inscription : *Vive Orange,* et brodé aux armes d'Angleterre. En face, sous la fenêtre, un magnifique divan, sur lequel s'entassent des coussins en tapisserie et en soie avec les armoiries des villes hollandaises; puis de lourds tapis turcs, indiens, orientaux; çà et là, sur le divan, sur les chaises majestueuses en chêne, des vêtements, des costumes étrangers et anciens, très authentiques, — entre autres celui d'un gentilhomme hollandais du seizième siècle, des étoffes chatoyantes, des ornements sacerdotaux, et, parmi ces derniers, une dalmatique du quinzième siècle d'une richesse et d'une conservation peu ordinaires, rehaussés de personnages et de scènes brodées en or sur un fond de soie et de velours... Plusieurs meubles de valeur : des scribans; des bahuts, dont un superbe, datant de 1620 et orné de cariatides représentant les cinq sens; une chaise de la même époque; une table de corporation à six boules; une sorte de crédence venant des Indes néerlandaises. Des armures complètes de chevaliers des lances et des hallebardes, des armes offensives et défensives; une importante collection d'instruments de musique anciens, égyptiens, indous, qui ont déjà excité l'envie de pas mal d'amateurs enragés; des faïences, des porcelaines, des poteries, des cuivres, de toute provenance et de toute nature, traînant sur les meubles, fixés aux murailles, étagés le long des frises, entre les moulures et les sculptures, dans un beau désordre, bien artistique, et que viennent caresser doucement les rayons du dehors, à



FRANZ MEERTS.
LE SUISSE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.



travers les plis épais des tentures et les colorations fanées par le temps des vitraux anciens... Enfin, au plafond, attachés à des anneaux de cuivre qui scintillent là-haut, se balancent mélancoliquement, chacun de leur côté, les corps empaillés, toutes ailes dehors, ici d'une grue au bec pointu, là d'une mouette au plumage gris cendré... »

Cependant, ni les succès, ni les charmes de cette demeure royale, unique peut-être comme goût et comme luxe en Belgique, ne parvenaient à chasser de l'esprit de l'heureux artiste l'idée d'aller vivre à Paris ; il est vrai que ses triomphes avaient engendré chez certains de ses confrères, moins bien lotis, une sorte d'envie qui se traduisit par des mesquineries ! Est-ce cela qui engagea Émile Wauters à chercher dans des voyages lointains un dérivatif à ces ennuis minimes en somme ? Qui le sait ! En tout cas, avant de s'en aller voir une seconde fois l'Égypte, d'où il rapporta les esquisses faites en vue de l'exécution de son panorama, *Le Caire et les bords du Nil,* qui eut un retentissement notable et qui fut acheté par M. Louis Cavens, juste à temps pour que le gouvernement belge pût l'exhiber, lors de l'Exposition universelle de Bruxelles, de 1897, dans un bâtiment construit expressément au parc du Cinquantenaire, ainsi qu'un diorama du maître constituant un véritable tableau, le plus important qu'il ait peint : *Sobieski devant Vienne;* avant de se rendre une seconde fois en Égypte, disons-nous, Émile Wauters organisa, en 1880, une exposition de ses œuvres principales dans son atelier, préférant ne pas les faire voir, nous ne savons pourquoi, à l'Exposition historique de l'Art Belge, qui eut lieu afin de fêter le cinquantième anniversaire de l'indépendance nationale; et l'on y admira beaucoup notamment le portrait équestre de M. Somzée fils, qui fut une révélation, car les salons de Bruxelles suivants et une nouvelle exposition particulière dans l'atelier du maître, en 1887, montrèrent seulement au grand public son talent de portraitiste, que dévoila néanmoins l'exposition des élèves de l'ancien Atelier Portaels.

Là, ce fut une joute courtoise entre Edouard Agneessens et Émile Wauters, tous deux portraitistes en présence. Quelqu'un dit alors, non sans raison : « Émile Wauters ne ressemble pas du tout à Edouard Agneessens. Émile Wauters, transformant sa manière avec les années, marchant à pas de géant, passant du genre historique au portrait dans le goût de Velasquez, se reposant de ses travaux d'Hercule en brossant une toile panoramique, puis reprenant sa marche en avant avec la ferme intention de dégager sa personnalité de toutes influences bonnes ou mauvaises, n'est-il pas le prototype de la virtuosité? » Sans doute, mais aussi un voyageur infatigable, car, cette année encore, il partit pour l'Espagne, l'Algérie et le Maroc, en société d'André Hennebicq; et ce regain de succès, et ces pérégrinations l'empêchèrent pen-



EUGÈNE VERDYEN. — SOMNOLENCE, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

dant tout un temps de songer à son ancien projet d'aller vivre à Paris.

Toutefois, depuis une dizaine d'années, l'artiste, resté célibataire, s'est définitivement fixé là-bas, où il vient de s'affirmer comme un pastelliste de premier ordre par plusieurs portraits de femme, car il a retrouvé dans la capitale française la haute société cosmopolite qui se plaisait à être peinte par lui à Bruxelles. La dernière Exposition internationale de Bruxelles de 1897 en a fait foi, après nombre de salons triennaux belges et d'expositions de cercles, d'où il résulte que la caractéristique de son talent est bien la virtuosité. Qu'il soit paysagiste, peintre d'histoire ou portraitiste, qu'il se serve du crayon, du procédé à l'huile, du pastel ou de l'aquarelle, toujours et sans cesse on l'admire. N'est-ce pas cette virtuosité, d'ailleurs, qui lui a valu tous ses triomphes et les distinctions honorifiques les plus hautes? Indubitablement, et si l'on avait le droit de lui faire un reproche, probablement dirait-on que sa facilité l'empêche d'être, à l'exemple de la brillante société mondaine dans laquelle il vit, psychologue raffiné, penseur profond.



ANDRÉ HENNEBICQ. — LES TRAVAILLEURS DANS LA CAMPAGNE ROMAINE (MUSÉE DE BRUXELLES).

Mais Jean Portaels n'eut pas seulement comme élèves des peintres de figure plus ou moins méritants; il eut encore parmi ses disciples des paysagistes en même temps que peintre de figure et de portrait, — tel Isidore Verheyden, — de simples paysagistes, — tel Henri Van der Hecht, — un sculpteur, — tel Charles Van der Stappen, — et des architectes, tels Charles Licot et Ernest Van Humbeeck.

Isidore-Jacques-François Verheyden, né à Anvers, le 24 janvier 1846, est un des six enfants du peintre de genre, Jean-François Verheyden et de Mélanie Horgnies. Il épousa, le 30 juillet 1873, à Saint-Josse-ten-Noode, Julienne-Rosalie Gérôme qui lui donna sept enfants, dont cinq sont encore en vie. Naturellement, la carrière artistique de son père lui inspira le goût de la peinture et, ayant été élève durant un an du paysagiste Joseph Quinaux, il exposa pour la première fois à Bruxelles un paysage conçu selon les théories conventionnelles; car, ainsi qu'il le rappelle non sans sarcasme : « En ce temps, on se rendait, afin d'étudier, pendant quinze jours à la campagne, puis, d'après quelques études banales, on brossait des tableaux pendant le reste de l'année! » Mais la rencontre qu'il fit à Meysse dans l'église, à la peinture décorative du chœur, — peinture disparue depuis lors, — à laquelle travaillait Franz Meerts, élève de Jean Portaels, rencontre constituant un fait minime, devait l'entraîner dans une autre voie, lui procurer l'avantage d'être reçu, lui aussi, parmi les élèves de ce maître, en 1864.

François-Clément Meert, dit Franz Meerts, était l'aîné d'Isidore Verheyden



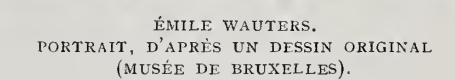
WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ÉMILE WAUTERS. — PORTRAIT DE M. SOMZÉE FILS.

(Collection Léon Somzée, à Bruxelles).

de neuf ans, car il naquit à Gand, le 23 décembre 1836. Petit-fils de Gérard Meert, peintre et surtout professeur de dessin, fils d'un peintre amateur et musicien du nom de Joseph-Paul, qui passa encore sa vie à rechercher les procédés de la peinture sur verre et dilapida ainsi la fortune de sa femme, née Marie-Françoise Curio, fille d'un forgeron aisé, et de ses trois enfants, il connut la misère dans sa jeunesse. Des notes manuscrites, qui ont été trouvées après son décès survenu à Ixelles, le 8 mai 1896, débutent ainsi : « S'il y a eu une existence mouvementée et remplie de misère et de privations pour arriver à pouvoir faire de l'art, c'est bien celle de Franz Meerts. »

Et en effet, avant qu'Isidore Verheyden le connût et avant qu'il séjournât à différentes reprises en Italie, où il épousa à Florence, le 17 juillet 1873, Fanny-Jeannette Bicheroux, fille d'un Liégeois, ancien soldat de l'Empire et qui joua un certain rôle lors de la révolution belge de 1830 et dont il n'eut pas d'enfants; avant qu'il produisît après coup en Italie et en Belgique ses sujets de genre, ses copies et ses restaurations de fresques, et qu'il fût directeur de l'académie de Soignies tout en résidant dans la capitale, il avait été successivement chantre d'église, commis dans une imprimerie, employé chez un libraire, attaché à la rédaction et à l'administration d'un journal gantois, ouvrier décorateur au service de Jan De Vriendt, père des peintres Juliaan et Albrecht, tout cela antérieurement au temps où il lui fut loisible de commencer ses études d'art à l'académie de Gand et de les poursuivre à l'Atelier Portaels. A propos de cet atelier, il a écrit dans ses notes manuscrites : « Ce fameux atelier de la rue de l'Abricot était composé d'une douzaine de farceurs; on y faisait de l'escrime sous la direction d'un nommé Bourguignon, on y peignait un torse par semaine, on y agençait des compositions bibliques dans le but de développer le sentiment. Aussi tous ceux qui avaient quelque chose dans le ventre ont filé *(sic)* les uns pour Paris, les autres pour l'Italie. »



ÉMILE WAUTERS.
PORTRAIT, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL
(MUSÉE DE BRUXELLES).

Mais il est à croire qu'il estimait alors que l'enseignement de son professeur avait du bon, puisqu'il présenta le paysagiste qui nous occupe à Jean Portaels et que celui-ci fut satisfait de pouvoir donner des leçons à ce dernier! Quoiqu'il en soit, ayant étudié pendant trois ans sous la discipline de ce maître, Isidore Verheyden, que la peinture à la campagne attirait davantage que la peinture à l'atelier, travailla surtout en plein air aux environs de Bruxelles et, un an après son mariage, en 1874, il s'installa à Hoeylaert, où il continua à œuvrer d'arrache-pied. D'ailleurs, ce séjour le retint jusqu'en 1885, et c'est là qu'il fit ses principaux paysages qui lui valurent des succès et des honneurs officiels, car c'est à peine s'il jugea nécessaire de quitter le Brabant pour chercher des inspirations en Campine et pousser jusqu'à Paris, étant absorbé uniquement par l'amour de la famille et l'ardeur au travail, ardeur qui l'incita à aborder un autre genre, à peindre de très beaux portraits, notamment celui de son père,

de sa femme, de ses enfants et de ses confrères, François Lamorinière, Constantin Meunier et Franz Courtens.

Donc, la participation d'Isidore Verheyden à l'exposition anniversaire de l'Atelier Portaels fut belle. On y vit de ses paysages de la forêt de Soignes et des environs de Hoeylaert, de ses portraits et une nature morte prouvant ses recherches en tout sens. Même son esprit scrutateur fit dire par un critique : « Depuis deux ou trois ans, M. Verheyden ne progresse plus; ses vergers d'autrefois avec leurs pommiers en fleurs montrant leur sève en travail dans un coin de lumière tranquille, strophes brillantes de la chanson du chevalier Printemps, sont remplacés par des paysages d'une facture alourdie, aux tons beaucoup trop discrets. » Mais justement ce que ce chroniqueur prenait pour des défauts était des qualités. De ces tentatives, prouvant que le maître ne voulait se répéter, devaient résulter, et ses figures en plein air, — tels ses *Scieurs de long* et sa *Bûcheronne,* du musée de Bruxelles, — et ses tableaux vibristes plus récents. Est-ce donc qu'il ait abandonné, à un certain moment, les colorations puissantes qu'il adore, les robustesses de facture qu'il aime, enfin ce qui l'apparente aux bons peintres de race flamande? Le croire serait verser dans l'erreur! Seulement, s'il a voulu faire montre de combativité toujours et sans cesse, démontrer que les théories contemporaines sur la division moléculaire du ton ne lui sont pas restées étrangères, il n'a pas voulu par le fait même abdiquer sa personnalité de peintre audacieux, et c'est l'union de plusieurs systèmes qui caractérise ses dernières œuvres complétant ses toiles antérieures, union de plusieurs systèmes dénotant chez le maître un vouloir de ne pas s'attarder.



ISIDORE VERHEYDEN. — LE MOISSONNEUR, DESSIN ORIGINAL.

Depuis que l'éducation de sa famille l'y a forcé, Isidore Verheyden s'est installé derechef à Bruxelles, ne rêvant néanmoins que de la vie à la campagne et s'échappant vers les sites qu'il chérit en Brabant, en Campine ou en Flandre, dès qu'il le peut. Le dirons-nous? Si quelqu'un nous affirmait qu'il se morfond souvent en ville, nous assurerions que ce quelqu'un a raison! Pourtant ce bon père de famille autant qu'excellent confrère y compte beaucoup d'amis. Le 11 juin 1898, on célébrait le mariage de sa fille Jeanne avec Jean Van den Eeckhoudt, paysagiste, élève du maître et en plus son neveu, en même temps qu'on commémorait le vingt-cinquième anniversaire de son propre mariage. A cette double occasion, ses intimes se réunirent dans son atelier, situé rue de l'Abbaye, atelier transformé en salle de fête, et M. Camille Lemonnier, qui fut non seulement le critique attitré de la pléiade

des peintres issus de la Société libre des Beaux-Arts et de ceux sortis de l'Atelier Portaels, mais encore l'ami de la plupart, lut un *Hommage* dont nous extrayons ces lignes, faisant suite au souvenir de leur première entrevue à Groenendael à l'époque où le puissant écrivain composait *Le Mâle,* un chef-d'œuvre de la littérature belge actuelle : « Tandis que vous restiez pour moi un fidèle compagnon, je vous suivais dans votre vaillante carrière, je regardais à mesure votre âme tendre et rude grandir un peu plus à travers vos communions avec la nature. La vision des choses s'imprimait dans vos claires prunelles avec une si nerveuse intensité que vous m'apparaissiez dans toute son expression l'organisme du peintre. Et ce que vous étiez alors, vous n'avez pas cessé de le demeurer, avec plus de sûreté et d'ampleur, dans l'abondance magnifique de votre production. Vous avez eu, mon cher Verheyden, ce vertige de la création qui est le signe des forts. D'un large battement de cœur vous avez vécu pareillement votre art et votre vie; et je sens la continuité du même homme dans celui qui célébra les noces joyeuses de la terre et celui qui aujourd'hui, près de sa compagne et de ses enfants, assiste aux promesses réalisées de l'existence... Je pense en ce moment à vos *Bûcherons,* à ces fils de la forêt qui furent aussi ceux de votre dilection. Comme eux vous avez incessamment jeté la cognée dans la forêt de l'art; comme eux vous avez mené votre petite tribu par les chemins du bon courage... Vous avez été à votre manière le bûcheron levé avant le jour et qui, mêlé aux forces de la nature, sous le soleil et sous la pluie, poursuit son œuvre jusqu'au soir. Vous avez vécu près du cœur de la terre; vous avez écouté les oiseaux; et l'herbe ne cesse pas de pousser, l'arbre ne cesse pas de donner son fruit, la source ne cesse pas de couler... Vous avez obéi au commandement sacré de verser les forces vitales jusqu'au bout dans l'expansion continue des intimités de l'être. C'est de cette plénitude du sens de la vie en vous que vous vient votre vertu admirable de jeunesse... Une sève puissante vous associe au miracle renouvelé des saisons, à l'abondance des fructifications de l'été. Dans toutes les formes de l'art auxquelles vous avez touché, vous avez exprimé, d'un effort sans lassitude, la belle puissance de vie qui vous fut accordée... Il me plaît de ne pas me détacher de ces impressions dans l'heure charmante qui réunit, près de votre famille, la famille de tous ceux qui vous admirent et qui vous sont chers. C'est ici une fête des cœurs; c'est aussi une fête des esprits puisque l'art ne cesse pas d'être mêlé à notre pensée et qu'il a achevé de nouer des liens qu'avait déjà formés le sang. Vous avez mérité la joie d'être continué dans les jours par le fils qui vient d'entrer sous votre toit et en qui s'est transmis votre ardent tempérament de peintre. Les fleurs qui emplissent la maison ne perdront pas à s'unir dans un triple symbole : elles célèbrent les prémices de la vie; elles en exaltent les combles moissons; elles semblent avoir été cueillies pour magnifier à travers cette date nuptiale et la commémoration des exis-



ANDRÉ HENNEBICQ.
ÉTUDE POUR UN PANNEAU DÉCORATIF,
D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

tences loyalement partagées, l'opulente maturité de votre maîtrise. »

Henri Van der Hecht naquit à Bruxelles, le 26 août 1841. Son père, qui se nommait Adrien, exerçait la profession de ciseleur; sa mère s'appelait Magdelaine Francken, et de l'union de ces personnes étaient nés plusieurs enfants. Comme la famille Van der Hecht n'était pas riche quoique des plus honorables, notre artiste ne fit pas d'études supérieures; il fréquenta simplement une école communale de Saint-Josse-ten-Noode. D'ailleurs l'art, la peinture surtout, l'attirait. Bientôt donc, on le compta au nombre des élèves



HENRI VAN DER HECHT. — LE POLDER DE KINDERDYE, PRÈS DE DORDRECHT, DESSIN ORIGINAL.

de Jean Portaels. Et était-ce là son idéal, composer des scènes plus ou moins historiques et peindre le nu d'après nature? Nullement; il rêvait de peindre le paysage, ce qu'il fit avec succès, à brève échéance, et ses débuts parmi les novateurs, vers 1870, furent très remarqués, si bien qu'on fonda sur lui les plus belles espérances.

Mais le paysage, la pleine campagne lui semblait devoir être plus belle encore en compagnie d'une femme aimée. Le 28 janvier 1867, par conséquent à l'âge de vingt-six ans, il contracta mariage à Ixelles avec Marie-Louise Hastière, dont il a quatre enfants. Et le voilà parti pour les environs de Bruxelles! Tour à tour, il habite Hoeylaert, La Hulpe, Genval; et, certes, si l'éducation et l'instruction à donner à ses enfants ne l'avaient rappelé dans la capitale, il n'y serait pas revenu en 1880. Quoi d'étonnant, après tout? La peinture sincère du paysage lui avait valu nombre de succès. A toutes les expositions auxquelles il avait participé, sa manière avait plu aux connaisseurs. Cette manière était simple, pourtant. L'artiste estime, en conformité



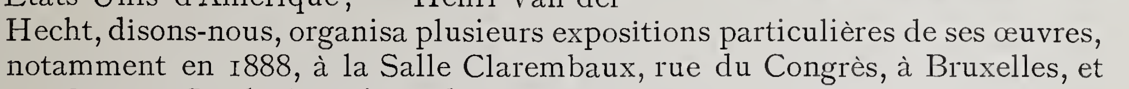
WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ISIDORE VERHEYDEN. — LES SCIEURS DE LONG.

(Musée de Bruxelles).

d'opinion avec ceux de sa génération, qu'il convient que la peinture soit une interprétation naïve et sans parti-pris de l'objectivité. Et cette façon de voir excluant la convention lui avait valu, répétons-le, l'approbation des connaisseurs, au surplus des commandes officielles; — ainsi vendit-il au gouvernement et aux communes, pour être placées dans des musées, plusieurs œuvres importantes et obtint-il des médailles aux salons, sans que pour cela on consacrât jusqu'à présent — sait-on pourquoi? — par une nomination dans l'ordre de Léopold un très beau talent, alors qu'on fut et qu'on est si prodigue de décorations envers des artistes de moindre valeur! Mais qu'importe! Henri Vander Hecht, revenu à Bruxelles, après avoir ornementé le château du baron de Roest, à La Hulpe, s'occupa de peindre un diorama représentant la grotte miraculeuse de Lourdes. Cette œuvre décorative lui procura, sinon un regain de renommée, du moins une assez forte somme; et, si l'on s'en réfère à l'opinion de ceux qui l'ont vue, on regrette vivement que le diorama de Lourdes, à peine exposé durant une quinzaine de jours à Bruxelles, ait été détruit par un incendie. Ensuite l'artiste décora, en 1886, la salle des séances du Conseil provincial du Brabant, située dans les locaux du gouvernement provincial à Bruxelles, rue du Chêne, de trois vastes panneaux, représentant des vues prises dans les trois villes chefs-lieux du Brabant : Bruxelles, Louvain et Nivelles.

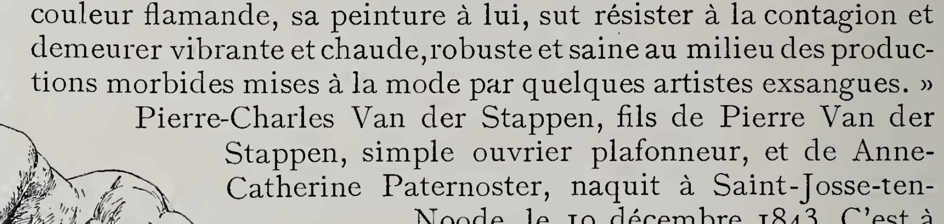
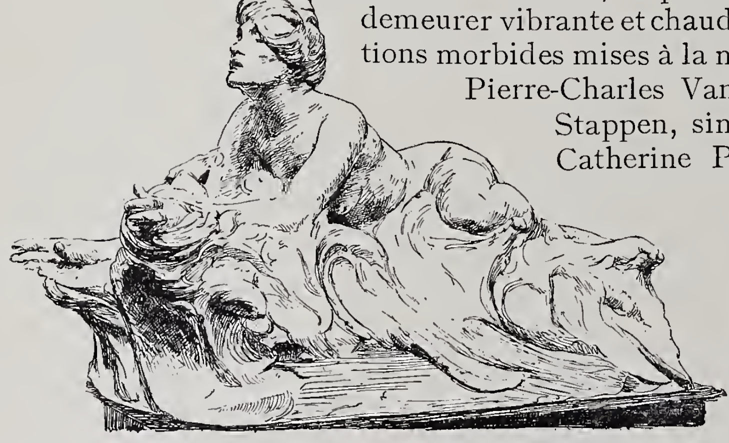
Nonobstant certains dénis de justice dont il fut victime, par exemple lors de l'exposition universelle d'Anvers de 1885, où l'on refusa une de ses principales toiles, Henri Van der Hecht, n'omettant pas non plus de voyager — car il visita la Belgique entière, pour ainsi dire, la Hollande, le Midi de la France, voyages qui l'incitèrent à se rendre, en ces derniers temps, dans les Etats-Unis d'Amérique; — Henri Van der Hecht, disons-nous, organisa plusieurs expositions particulières de ses œuvres, notamment en 1888, à la Salle Clarembaux, rue du Congrès, à Bruxelles, et en 1890, au Cercle Artistique de Bruxelles.



CHARLES VAN DER STAPPEN. — OMPDRAILLE

A propos de la première de ces manifestations d'un talent estimable, résumant parfaitement la manière du maître et montrant quelques-unes de ses plus belles œuvres, le peintre-écrivain Théodore Hannon a dit : « Attendons-nous à un quotidien pèlerinage d'amateurs au nº 5 de la rue du Congrès, où le paysagiste apprécié Henri Van der Hecht a ouvert les portes de son Exposition particulière... Au premier rang des peintres dont l'art belge

contemporain a le droit de se montrer fier, il faut classer assurément Henri Van der Hecht, qui possède à un très haut point les qualités maîtresses constituant les vrais artistes : la personnalité, la volonté et la foi dans son art... Sorti jeune de l'Atelier Portaels, le maître expérimenté qui forma tant d'excellents élèves, Van der Hecht dès lors ne devait plus puiser à d'autres sources qu'à la nature, ses conseils, ses inspirations et ses enseignements. Il promena sa palette infatigable par les vallées de la Meuse et par les rochers de l'Ardenne, ne reculant ni devant les ardeurs du soleil ni devant les rigueurs de l'hiver. Il planta son chevalet aussi bien en Hollande aux plats horizons, que dans les sites accidentés du pays des Pyrénées... Et partout il conserva son originalité de peintre essentiellement national, car Van der Hecht représente l'un de nos derniers coloristes. Alors, en effet, que sévissait la maladie du gris, cette manière d'anémie et de chlorose dont faillit un moment s'en aller la belle couleur flamande, sa peinture à lui, sut résister à la contagion et demeurer vibrante et chaude, robuste et saine au milieu des productions morbides mises à la mode par quelques artistes exsangues. »

CHARLES VAN DER STAPPEN. — LA MER.

Pierre-Charles Van der Stappen, fils de Pierre Van der Stappen, simple ouvrier plafonneur, et de Anne-Catherine Paternoster, naquit à Saint-Josse-ten-Noode, le 19 décembre 1843. C'est à peine si, durant son enfance, il put fréquenter les écoles primaires, car, à partir de l'âge de onze ans, il fut contraint de travailler, en tant qu'apprenti sculpteur-ornemaniste, dans différents ateliers. Mais son père n'était pas inintelligent et il lui prêcha sans cesse l'étude, non peut-être pas l'étude de l'art, mais des moyens utiles pour lui assurer une position indépendante. Et il se fit que le jeune homme, pratiquant la sculpture décorative, fut amené assez naturellement à suivre les cours de l'académie de Bruxelles et à s'occuper de sculpture artistique proprement dite ; car, ses penchants l'avaient conduit à compléter son éducation intellectuelle, et de la culture de son esprit devait résulter, n'est-il pas vrai ? le goût de l'art, la volonté d'être artiste. Or, ce fut un premier pas dans la carrière de statuaire, qu'il devait si brillamment parcourir. Son entrée à l'atelier Portaels, dès sa fondation, fut le second. Ensuite, les conseils du maître, qui avait approuvé le souci de l'élève de lire beaucoup les auteurs classiques, de les raisonner, de les annoter, de les comparer, puis de savourer les chefs-d'œuvre de la littérature moderne et contemporaine, furent les corollaires de ses débuts.

Néanmoins, après quelques années d'études sérieuses, Charles Van der Stappen — Charles, disons-nous, car c'est sous ce prénom qu'on le désigne, — ayant fait des économies, jugea nécessaire de se rendre à Paris. A ce propos : « Lorsque Van der Stappen partit la première fois pour Paris, assure M. Edmond-Louis De Taeye dans ses notes sur les artistes belges contemporains, il était encore simple ornemaniste, mais il avait cependant déjà

l'intention de devenir artiste et de faire son chemin dans la vie. Pour le guider dans la grande ville au milieu du tourbillon des masses humaines qui y grouillent, son patron — Jean Portaels — lui avait donné une lettre de recommandation à *(sic)* Robert Fleury qui, à cette époque, jouissait d'une grande réputation. A peine débarqué, voilà le jeune homme à la recherche de son mentor. Il s'informe du chemin à suivre, on lui désigne une rue et dans cette rue une maison. Il court à l'adresse indiquée, s'arrête au numéro précis, monte et, à tout hasard, frappe timidement à une porte. Un petit homme méfiant et colère, au nez saillant et aux lèvres boudeuses, un petit homme vulgaire autant que violent vient ouvrir et, l'air ennuyé d'avoir été dérangé



ÉMILE CHARLET. — LES BLESSÉS DE SEPTEMBRE (1830), DESSIN ORIGINAL.

dans son travail, dévisage lentement l'étranger importun. C'était Ingres! Van der Stappen s'était trompé de porte! Un peu décontenancé par le froid accueil, le jeune homme aventura cependant ces paroles : « Je désire voir M. Robert Fleury. » Alors Ingres, la tête altière, le buste droit pontifie d'un ton bourru : « Monsieur, j'habite au premier et Robert Fleury au second. »

A propos de ce premier séjour du maître dans la capitale française, Franz Meerts, qui s'y trouvait aussi en même temps que lui, raconte encore dans ses notes biographiques manuscrites : « Au commencement de l'été 1866, je tombai malade, à Paris, et ce fut par un hasard extraordinaire que Portaels me rencontra, vers 7 heures du matin, au boulevard des Italiens. Il m'emmena avec lui à l'hôtel de Valois où il avait l'habitude de loger. Me voyant sérieusement malade, il me conseilla de retourner immédiatement à Bruxelles. Sur ces entrefaites, Van der Stappen arriva à l'hôtel, et le maître emmena ses deux élèves déjeûner au Palais Royal. Il me recommanda de nouveau de partir par le premier train et me fit un signe, en laissant tomber discrètement, de fa çon à ce que Van der Stappen ne pût voir son acte de charité, deux loui

dans mon chapeau. » Et ces anecdotes ne prouvassent-elles autre chose que la bienveillance et la charité du maître, encore eût-il fallu les écrire pour exalter la mémoire du bon Jean Portaels, l'homme à la voix bourrue!

Quoi qu'il en soit, Charles Van der Stappen, dont son ami, Camille Lemonnier, a tracé ce portrait à l'époque de ses débuts en qualité d'élève chez Jean Portaels : « Il me souvient d'un jeune homme trapu et glabre, des yeux de petit paysan rétif rencognés aux orbites, le menton volontaire, le nez poupin et flaireur, gardant dans l'allure un air singulier de force tranquille et d'opiniâtreté réfléchie; » Charles Van der Stappen, disons-nous, profita du souffle large de Paris, car une suite admirable de maîtres y œuvraient alors et ils étaient doués pour exprimer les caractères les plus opposés et les plus beaux de leur art, se rattachaient aux grandes Écoles du passé et ressuscitaient, soit le rythme florentin, soit la tradition française. Or, notre sculpteur fut influencé par leur esthétique. Paris ne l'enfièvra pas, malgré tout. Il continua à porter la blouse blanche du modeleur, tailla la pierre et s'employa à des travaux anonymes, sans jamais éloigner cependant son regard du coin flamand natal. Et quand il se fut suffisamment aguerri dans la pratique de la statuaire, quand il eut économisé de quoi continuer ses études ailleurs, ce fut en Italie qu'il se rendit, pays où il voyagea encore à plusieurs reprises dans la suite, après avoir visité la France et sans se souvenir de ce fait pénible : le refus de sa première œuvre à l'exposition de Bruxelles de l'année 1863, quitte à prendre une revanche, en 1869, lors d'un salon ouvert dans la même ville, et où il triompha avec sa *Toilette d'un faune*, composition qui lui valut une médaille d'or et le classa du coup!



ÉDOUARD AGNEESSENS. — LA TRICOTEUSE.

Dès lors, ses œuvres se succèdent rapidement entre les années 1870 et 1880 : la décoration du passage des Postes, celle du théâtre de l'Alhambra, de l'hôtel de l'architecte De Curte, rue de la Loi, — décoration de maisons particulières et de monuments bruxellois; — la *Statue d'Alexandre Gendebien,* essai malheureux de modernité, se voyant sur la place de l'Ancien Palais de Justice, à Bruxelles; encore *L'Aurore* et *Le Crépuscule,* — les deux candélabres du palais du comte de Flandre, à Bruxelles; — *L'Orchestration,* fronton du Conservatoire de musique, sis rue de la Régence, à peu près à côté; le *Monument élevé à la mémoire du baron Coppens,* à Gheel; toutes ces œuvres, en un mot, et d'autres datent de ce temps. Puis eut lieu, en 1880, l'Exposition historique de l'Art belge. Le jeune maître y fut supérieurement représenté. Ses conceptions, dépouillées de toute convention académique, brillèrent en face de celles de ses aînés. On augura que ce statuaire belge, catalogué comme habitant Paris et qui avait fait un envoi pareil, dût marquer sa place avec autorité au sein de



WYLANDS SC.

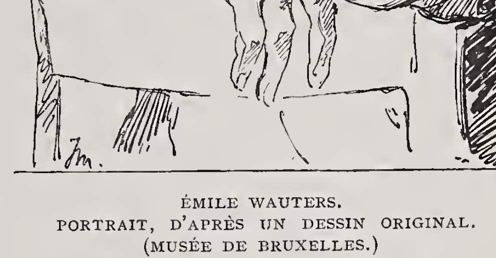
ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

HENRI VAN DER HECHT. — LES MARAIS DE ROTTERDAM.

(Musée de Bruxelles).

l'École. Et, en réalité, sa *Toilette d'un faune,* une statuette, *L'Homme à l'épée* et *David,* deux statues, *La jeune Fille juive* et *La Pascuccia,* deux bustes, ainsi qu'une esquisse, au tiers d'exécution, de l'un des groupes destinés à la décoration de la façade du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles où, justement, avait lieu l'exposition et intitulée : *L'Enseignement de l'Art,* justifiaient ces espérances.

Mais Charles Van der Stappen mûrissait l'idée d'ouvrir un atelier libre de sculpture. Pourquoi ne l'eût-il d'ailleurs pas ouvert? François-Joseph Navez et Jean Portaels avaient bien enseigné librement la peinture. Il convenait, vraiment, que quelqu'un enseignât tout aussi librement la sculpture. Et en 1882, un an avant d'être nommé professeur à l'académie de Bruxelles, il eut ses premiers élèves, si bien que chez lui et à l'académie, ses principaux disciples furent : Guillaume Charlier, prix de Rome, Paul Dubois, prix Godecharle, Jules Lagae, prix de Rome, Egide Rombaux, prix de Rome et prix Godecharle, Victor Rousseau, prix Godecharle, Victor De Haen, fils du sculpteur, prix de Rome, Henri Boncquet, prix de Rome, Jacques Marin, prix Godecharle, Charles Samuel, Godefroid De Vreese, Alfred Crick, Désiré Weygers, Fernand Dubois, Gustave Van Hove, Charles Spruyt, tous jeunes artistes belges du plus grand avenir et ayant déjà recueilli, — on le constate, — les fruits de l'enseignement du maître, ainsi que les étrangers Taubman, Caré, Jacobs, Esselinck et d'autres.



ÉMILE WAUTERS.
PORTRAIT, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.
(MUSÉE DE BRUXELLES.)

Quand les élèves de l'Atelier Portaels eurent leurs œuvres réunies pour fêter le vingt-cinquième anniversaire de la fondation de cette école libre, le succès de Charles Van der Stappen ne se démentit pas. Un critique écrivit : « Van der Stappen fut un des premiers à réagir en sculpture contre l'abus des formules néo-grecques, et il base son art sur celui de la renaissance italienne. Dans ses compositions, dans ses groupes et dans ses bustes, on voit les grâces exquises de l'Ecole florentine, car il n'a pas accepté les tendances naturalistes brutales. Selon lui, ces tendances ne sauraient être appliquées à la sculpture, dont elles pervertiraient l'essence, tandis qu'elles peuvent l'être en peinture. » Et au demeurant, le décorateur aimable qui se révélait de nouveau avait mis en pratique ces conseils de Jean Portaels, glanés dans une lettre reçue par lui à Paris, lors de son premier séjour : « Vous êtes tombé en extase devant les travaux de Phidias. Tant mieux! En matière de sculpture, l'étude de ce maître et celle de la nature suffisent amplement pour conduire le néophyte au faîte de l'art. Fuyez la banalité. Fuyez surtout l'art conventionnel qui ne peut inspirer à l'artiste que de médiocres garnitures de cheminée! » Et depuis, dans le même ordre d'idées, ont été conçus et exécutés : *Le Saint-Michel* de la salle gothique de l'hôtel de ville de Bruxelles, *Le Taciturne,* du square du Petit-Sablon, le surtout de table commandé aussi par la ville de Bruxelles, *L'Enseignement de l'Art,* groupe faisant pendant à

celui de Paul De Vigne, à côté de l'entrée principale du Palais des Beaux-Arts, *Ompdrailles,* acheté par le Gouvernement, *Les Bâtisseurs de villes* et le vaste projet de décoration sculpturale,—celui-ci combiné en collaboration avec Constantin Meunier, — du Jardin Botanique de Bruxelles, ainsi que nombre d'autres travaux importants, tels la *Fontaine du Parc du Cinquantenaire, Pax vobiscum* et cent motifs décoratifs si l'on peut dire d'usage journalier, œuvres diverses qui ont valu à leur auteur une réputation considérable en Belgique et à l'étranger, réputation reconnue par des distinctions honorifiques officielles nombreuses et par la nomination du maître à la direction de l'académie de Bruxelles, au mois de mars 1898.

A cause de cette nomination, Charles Van der Stappen médite un plan de réforme partielle de l'enseignement adopté dans cet établissement communal, et ce plan de réforme consiste à généraliser aux classes de l'académie la méthode qu'il emploie, lui, depuis qu'il s'occupe d'enseigner, c'est-à-dire à pousser seulement les vraies natures d'artiste vers l'art, laissant à ceux qui sont moins bien doués la pratique de l'art appliqué à l'industrie : « Je veux, dit-il, faire conscience d'artiste, mais aussi conscience d'honnête homme ; je ne veux pas qu'on puisse me reprocher un jour d'avoir poussé des jeunes gens non doués dans une voie qui, dès lors, ne serait pour eux qu'une source de déboires et de malheur... Le but du cours supérieur sera donc d'écarter ces derniers et, parallèlement, de faciliter la route aux vrais artistes, en mettant à leur disposition tous les moyens que leur condition sociale ne place pas à leur portée. J'attends, pour atteindre cet objectif, un grand effort de la part des professeurs. Généralement, dans les académies, on ne demande à l'élève un travail d'imagination que quand ses études sont près de leur terme; or, la faculté imaginative doit être développée constamment; endormie, elle va s'atrophiant. Aussi, c'est dès le début, dès que l'adolescent possède un peu de « métier » — qu'il dessine ou modèle,— qu'il faut travailler ses facultés imaginatives spéciales, découvrir ses aptitudes particulières : c'est une cire molle qu'on pétrit à sa guise! » « Notez bien, cependant, se hâte-t-il d'ajouter que j'entends n'imposer aucune méthode, mais respecter au contraire toutes les personnalités, toutes les compréhensions saines. Je suppose deux élèves faisant une étude d'après nature. Si, au bout de quelque temps, je constate que leurs qualités et leurs défauts respectifs se répètent, si l'un, par exemple, voit le modèle en puissance et l'autre en élégance, je suis fixé. Le travail n'est faux dans aucun des deux cas, si bien entendu, le rapport des volumes est exact; un des élèves a vu le modèle en le forçant d'un demi-ton; l'autre, l'a descendu d'autant : le morceau est tout simplement transposé... Ce que nous



ISIDORE VERHEYDEN — LE DIMANCHE MATIN.

apprendrons aux jeunes gens, c'est l'observation, l'étude de la nature, l'éternelle source de toutes beautés, de toutes expressions; au lieu de nous occuper uniquement de ce qui constitue « l'œil et la main », nous veillerons à ce que l'intelligence prenne une large part dans l'enseignement artistique. C'est avec l'idée de marcher dans cette voie que j'ai accepté la direction de l'académie de Bruxelles... J'ai encore idée d'une innovation que je crois grosse de conséquences, avantageuse pour mes enfants, — car ne suis-je pas le père de cette grande famille? Ne dois-je pas prévoir l'avenir des élèves et régler la marche de leurs études? — J'organiserai donc de fréquentes réunions auxquelles je convierai les artistes en renom, des hommes de lettres, des sommités de passage à Bruxelles, etc. Mes élèves assisteront également à ces assemblées, car mon but est de provoquer le contact de la plus grande somme possible d'intellectualité. Isolés, ces jeunes gens sont peu; en commun et mêlés à des cerveaux supérieurs leurs facultés s'affineront et s'affermiront. J'attends de ces divers projets des résultats appréciables, et j'ose espérer qu'ils feront la gloire de l'Ecole belge. »

Et si les traditions de l'Atelier Jean Portaels furent continuées et seront continuées encore de la sorte par un de ses plus brillants élèves, un autre artiste, Alfred Cluysenaar, a aidé aussi par son talent et par son enseignement à l'exaltation de l'École belge; car, non seulement il a produit des œuvres considérables et de réelle valeur, mais il a formé nombre d'artistes, entre autres : le comte Jacques de Lalaing et Jean Delvin.

Fils de Jean-Pierre Cluysenaar, architecte renommé, auquel on doit notamment les plans des Galeries Saint-Hubert de Bruxelles, et de Elisabeth Puttaert, Alfred-Jean-André Cluysenaar naquit à Bruxelles, le 24 septembre 1837. Dès son jeune âge, son père s'occupa d'orienter ses goûts vers l'art, et c'est ainsi qu'il lui proposa d'étudier la sculpture, lorsqu'il eut achevé ses classes moyennes, sous la direction de Joseph Jacquet. Mais le métier de statuaire n'était pas pour plaire au jeune homme; il trouvait le maniement de la terre trop ardu, et la pratique du marbre trop brutale. Alors, hanté par l'idée d'être peintre, il prit des leçons chez François-Joseph Navez, directeur de l'académie de Bruxelles et professeur de peinture attaché à cette institution. Cependant, après une année d'études, son père lui donna à choisir entre l'académie d'Anvers et un séjour à Paris, toujours afin de poursuivre ses études d'art. Or, il avait atteint à ce moment sa vingtième année. Gustaf Wappers, qu'il considérait comme le chef de l'École romantique, venait de quitter Anvers. Léon Cogniet, à Paris, avait exposé son *Tintoret peignant sa fille morte,* toile qui lui avait valu une célébrité considérable, et il avait un atelier d'élèves. Dès lors pouvait-il hésiter? Nullement, et le voici dans la capitale française, inscrit au



DAVID OYENS. — L'AMATEUR DE BIBELOTS.
DESSIN ORIGINAL.

nombre des élèves de ce dernier maître, en même temps que Tony-Robert Fleury, Jules Lefebvre, Léon Bonnat, Jean-Paul Laurens, Ernest Barrias et d'autres. Mais Léon Cogniet, quoique ayant des élèves à guider, se permettait de n'être pas des plus assidus aux heures des leçons : il restait souvent des mois sans s'inquiéter d'eux ! Etait-ce une raison pour qu'ils ne travaillassent ? Il faut croire que non, car ils se donnaient mutuellement des conseils le matin, allaient étudier et copier les maîtres illustres au Louvre l'après-midi, et se fixaient rendez-vous à l'École des Beaux-Arts le soir. Du reste, tous les condisciples d'Alfred Cluysenaar n'étaient pas précisément des débutants, et ils pouvaient déjà se passer jusqu'à un certain point de leçons suivies ; la plupart avaient eu des succès dans des écoles départementales, ce qui leur avait fait octroyer des subsides pour séjourner à Paris. Puis les leçons de l'Ecole des Beaux-Arts, aussi bien que les enseignements muets des grands maîtres représentés par leurs œuvres au Louvre, valaient leur prix d'or, car, dans cette institution, à tour de rôle, les principaux peintres français, membres de l'Institut, se relayaient dans le but d'éduquer les jeunes gens.



HENRI VAN DER HECHT. — UN COIN AU BORD DU GAVRE.
FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

Donc après de nombreux essais plus ou moins heureux, Alfred Cluysenaar débuta au salon de Paris, en 1861, par l'exposition d'une toile représentant *Un Moine en prière*. Oh ! nous vous le concédons, ce n'était ni bien neuf ni bien fort ! Mais voilà ! C'était peut-être de vente, et le jeune artiste, qui avait horreur des subsides et des encouragements officiels, voulait avant tout pouvoir persévérer dans la carrière artistique à ses propres frais. Cependant, sur ces entrefaites, son père avait terminé la construction du casino de Hambourg, en Allemagne. Il y avait là une décoration à exécuter dans la salle de jeu. L'excellent homme jugea que son fils pourrait se charger de cette besogne lucrative. Celui-ci pensa que c'était un moyen de gagner de l'argent, beaucoup d'argent, de façon à être à l'abri des vicissitudes du sort et de continuer ses études. Faut-il l'écrire ? Il accepta partant cette bonne aubaine ; et, quand ce travail fut terminé, il fit pendant plusieurs années des voyages en Allemagne, en Hollande et en Italie, où il se rencontra avec, entre autres artistes belges, Charles Hermans et Eugène Smits. Mais, à l'encontre de la plupart, il ne se soucia guère de copier les chefs-d'œuvre ; d'ailleurs il en avait copié suffisamment au Louvre. Ce fut donc la contemplation des merveilles qui l'inquiéta, ensuite l'intelligence du plein air. Néanmoins, il fut hanté au cours de ses voyages par l'idée d'une composition colossale à réaliser : les *Cavaliers de l'Apocalypse,* inspirée de ce thème symbolique des *Révélations* de saint Jean.



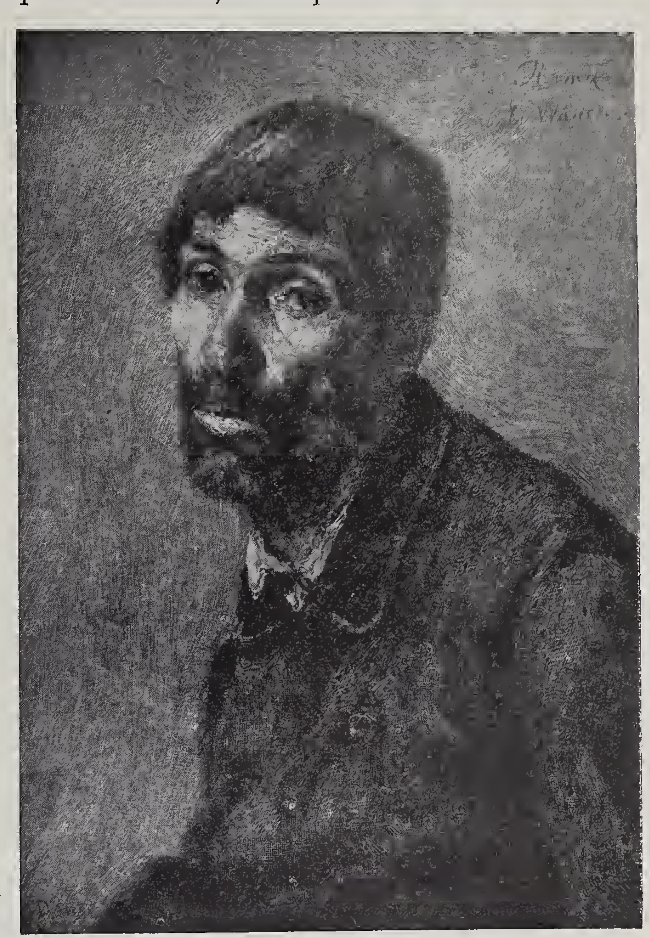
WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

CHARLES VAN DER STAPPEN. — PAX VOBISCUM.

(Collection Henri Van Cutsem, à Bruxelles).

« Après cela, je vis que l'agneau avait ouvert l'un des sept sceaux; et j'entendis l'un des quatre animaux qui dit avec une voix comme d'un tonnerre : « Venez et voyez! » En même temps, je vis apparaître un cheval blanc. Celui qui était monté dessus avait un arc, et on lui donna une couronne; et il partit en vainqueur pour continuer ses victoires. Lorsqu'il eut ouvert le second sceau, j'entendis le deuxième animal qui dit : « Venez et » voyez! » Aussitôt il sortit un autre cheval qui était roux; et le pouvoir fut donné à celui qui était monté dessus, d'enlever la paix de dessus la terre et de faire que les hommes s'entre-tuassent; et on lui donna une grande épée. Lorsqu'il eut ouvert le troisième sceau, j'entendis le troisième animal qui dit : « Venez et » voyez! » Je vis apparaître tout d'un coup un cheval noir; et celui qui était monté dessus avait dans sa main une balance. Et j'entendis une voix au milieu des quatre animaux qui dit : « Le litron de blé vau- » dra une dragme, et trois litrons d'orge une » dragme, mais ne gâtez ni le vin ni l'huile. » Lorsqu'il eut ouvert le quatrième sceau, j'entendis la voix du quatrième animal qui dit : « Venez et voyez! » En même temps, je vis paraître un cheval pâle, et celui qui était monté dessus s'appelait la Mort, et l'enfer le suivait; et le pouvoir lui fut donné sur les quatre parties de la terre, pour y faire mourir les hommes par l'épée, par la famine, par la mortalité et par les bêtes sauvages »; composition qu'il réalisa en une grande esquisse, dès son retour en Belgique, et qui fut exposée en 1866, sous forme d'esquisse seulement parce qu'il aurait fallu des ressources trop considérables pour l'exécuter en dimension étonnante selon ses rêves. Et la critique de son pays d'origine, en somme, ne lui fut pas hostile; elle loua son effort, tout en se demandant si l'essai n'était pas au-dessus des forces de ce quasi-débutant. Par contre, exposée à Paris en 1867, l'esquisse des *Cavaliers de l'Apocalypse* fut beaucoup admirée. M. Paul Mantz dit dans la *Gazette des Beaux-Arts* : « M. Cluysenaar a produit une œuvre réfléchie et voulue qui a dû occuper le jeune artiste pendant des années. Dans sa conception et aussi par quelques détails, le tableau de M. Cluysenaar rappelle un peu le grand carton de Pierre Cornelius, que nous avons vu à Paris en 1855 : *La Destruction du genre humain*. Ce sont encore, chevauchant leurs montures échevelées, les quatre cavaliers que le visionnaire a vus passer dans son rêve : la Peste, la Famine, la Guerre et la Mort. Ils arrivent sur le spectateur, ardents, sinistres et



ÉMILE WAUTERS. — UN MENDIANT DE ROME, COLLECTION JANLET.
FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE D'AUGUSTE DANSE.

comme poussés par un ouragan de colère. C'est une tempête qui vole. Et, dans leur course effrénée, les terribles chevaux écrasent sous leur dur sabot les derniers représentants de l'humanité à son heure suprême. Un examen détaillé nous mènerait trop loin, car il y a dans le tableau de M. Cluysenaar de nombreux épisodes qui, concourant à l'effet général, sont faits pour terrifier les âmes crédules, comme ces grandes danses des morts qui épouvantèrent le xve siècle, et que le xvie adora. A ne l'étudier que dans son ensemble, l'œuvre, systématiquement désordonnée, se compose bien; elle a le mouvement, le rythme, la véhémente allure qui conviennent à la vision apocalyptique; l'exécution sagement fougueuse, concorde avec le sujet, de même que la coloration assombrie et comme voilée par la poussière de l'écroulement universel. »



ISIDORE VERHEYDEN. — PORTRAIT.

Mais l'année suivante vint donner un éclatant démenti aux doutes, dont le futur maître avait été quelque peu victime de la part de ses compatriotes; sur ces entrefaites, en 1868, il avait peint le magistral *Portrait du sculpteur Guillaume De Groot*, et le salon de Paris lui procura une victoire décisive. En ce temps, en effet, au salon de Paris, on plaçait les toiles plutôt suivant leurs dimensions, — et c'étaient les gardiens du Louvre qui étaient chargés de cette besogne! — afin d'obtenir de la symétrie dans le placement, au lieu de les accrocher suivant leurs mérites. Or, il se fit que l'œuvre du jeune artiste belge fut placée, pour cette raison, immédiatement audessus d'un portrait d'Alexandre Cabanel, et cette œuvre-ci tua celle-là! Bref, les artistes, les esthètes et le public prétendirent que le portrait du peintre belge était supérieur à celui du peintre français et qu'il fallait lui donner une récompense méritée. Seulement, pour des raisons de camaraderie, Alfred Cluysenaar n'obtint rien du tout ! Cet échec relatif était-il de nature à lui faire perdre courage? Le salon de Paris de 1869, où il exposa *Le Portrait du lieutenant-général baron Goethals*, prouva le contraire : au premier scrutin pour l'obtention des médailles, le jeune maître obtint dix-huit voix sur vingt suffrages émis, mais, encore une fois pour des raisons de camaraderie, au second scrutin, il n'obtint plus une seule voix, chose bizarre! Alors, en fin de compte, n'attendant plus rien de la justice de ses confrères français, il s'abstint d'exposer encore dans la capitale française jusqu'en 1878, année de l'Exposition universelle. Mais, malgré tout, il voulut prouver aux Belges qu'il était digne d'un meilleur jugement, et l'on vit à l'exposition triennale de Bruxelles de 1869, une réunion de toutes ses œuvres antérieures, causes de tant de tribulations, contingent important pour lequel on lui donna une médaille d'or sans que, pour cela, un appui officiel plus pratique lui fût accordé et que quelqu'un lui commandât une toile ou un portrait...

Tout autre qu'Alfred Cluysenaar eût été découragé de tant de malechance. Peut-être bien le fut-il momentanément. Mais son mariage en 1871,

fut sans doute un dérivatif à ses douleurs d'artiste, et il se remit au travail d'arrache-pied, sans prendre une heure de repos, voulant vaincre quand même à preuve l'exposition, en 1872, de son *Mazeppa*, interprétation picturale de l'un des plus beaux poèmes de lord Byron, et qui procura à son auteur un grand et légitime succès, car, enfin ! le public s'enthousiasma pour son œuvre et le Gouvernement daigna se douter de son existence.

En effet, autrefois, en 1858, le monde officiel avait confié à Louis De Taeye et à Victor Lagye la décoration du vestibule de l'Université de Gand ; ce travail entrepris par ces maîtres était resté inachevé, parce qu'ils s'en étaient chargés en acceptant des conditions irréalisables. Pourtant, il fallait que quelqu'un s'en occupât pour le terminer. Qui pouvait le faire ? On se le demandait en haut lieu non sans angoisses. Eh bien, pourquoi ne s'adresserait-on pas à l'auteur du *Mazeppa ?* Mais ce serait parfait, s'il acceptait ! Et Alfred Cluysenaar accepta cette besogne en 1873 ; et c'est ainsi qu'il a peint cinq panneaux, de vraies œuvres de pensée élevée, qui se trouvent dans cette école de l'État : *La Suprématie de Rome,* dite par la peinture de l'extinction du druidisme ; *L'Etablissement du dogme de la Sainte-Trinité*, rappelé par la réunion du concile de Nice ; *Le Pouvoir temporel des papes au moyen âge,* commémoré par la réception hautaine faite par Grégoire VII à Henri IV d'Allemagne lors de l'entrevue de Canossa ; *La Réforme et la Renaissance,* expliquées par une peinture de Luther déchirant les bulles d'excommunication, en présence de réformateurs, de savants et d'artistes ; enfin, *La Pensée moderne,* affirmée par La Fayette montrant à l'Assemblée nationale les Droits de l'homme ! Et ce travail fut exécuté et terminé sur place, en 1879. Mais il ne fut pas inauguré et passa presque inaperçu !... En tout cas, durant ce laps de temps, comme en compensation de ce nouveau déboire, l'artiste, qui avait exposé à Bruxelles, en 1875, un portrait, celui de son fils André, peintre et sculpteur, portrait connu sous la dénomination : *Une Vocation,* et se trouvant au musée de Bruxelles, eut un légitime succès, succès couronné par un autre à Paris, lors de l'Exposition universelle de 1878 et qui lui valut d'être décoré de la Légion d'honneur, corollaire de la croix de l'Ordre de Léopold qu'il avait reçue déjà en Belgique.



ALFRED CLUYSENAAR. — PROJET DE PLAFOND. CROQUIS ORIGINAL.

L'année suivante, en 1880, eut lieu l'Exposition historique de l'Art belge. Alfred Cluysenaar y envoya une variante de ses compositions de Gand, *Canossa,* qui est au musée de Bruxelles, toile inspirée de ce fait historique : « En cherchant à assurer la suprématie du pouvoir de l'Église, le pape Grégoire VII rencontra un



ALFRED CLUYSENAAR.
LES CAVALIERS DE L'APOCALYPSE, FRAGMENT.

redoutable adversaire dans la personne de Henri IV, empereur d'Allemagne, qu'il fit déposséder par la diète de Worms, en 1076. Henri IV ayant été, à la suite de cet acte, excommunié par le pape, déchu de l'Empire et abandonné de ses sujets, fut obligé de venir à Canossa faire amende honorable. Après avoir attendu trois jours, pieds nus, dans la neige, il est, le 26 janvier 1077, introduit en costume de pénitent dans la chapelle du château et, en présence de la comtesse Mathilde de Toscane, de l'évêque de Verceil, de l'abbé de Cluny et d'autres dignitaires de l'Eglise, il se jette aux pieds du pontife, qui ne consent à lever l'anathème et à le relever de la déchéance que sous les plus dures conditions »; en plus une esquisse d'un autre de ses panneaux de Gand : *La Réforme et La Rénaissance,* sa *Vocation* et plusieurs portraits; et cette exposition brillante le mit décidément au premier rang des derniers peintres d'histoire belges, des bons peintres de genre et des meilleurs portraitistes.



ALFRED CLUYSENAAR.
TYPE MAROCAIN. FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE D'AUGUSTE DANSE.

Mais, plus que jamais incité au travail, même décidé à entreprendre le plus considérable possible, Alfred Cluysenaar commença, cette année, en collaboration avec quelques peintres habiles qu'il s'était adjoints comme aides, la peinture du *Panorama de Woerth,* inauguré au jardin zoologique d'Anvers où il fut placé en 1881.

A vrai dire, cette narration picturale de la bataille de Reichshoffen, livrée par les troupes du prince royal de Prusse contre celles du maréchal de Mac-Mahon, le 6 août 1870, et qui se termina par la défaite des Français, bataille dite de Woerth par les Allemands, ne constitue dans l'œuvre du maître qu'une entreprise industrielle. Cependant cette tâche finie, l'artiste se rendit en Espagne et au Maroc en 1882, dans le but de se reposer et de trouver de nouvelles impressions. De ces pays, il rapporta une foule de dessins, d'esquisses et de tableaux : courses aux taureaux, marchés, chanteurs des rues, types divers, encore des coins de monuments et de villes, enfin une masse de souvenirs qui furent exhibés au Cercle artistique de Bruxelles en 1883. Et depuis lors, il a repris la peinture des portraits : celui du sénateur Van Schoor, du ministre Frère-Orban, des enfants du comte de Flandre, du peintre Guillaume Van der Hecht, du docteur Capart, du baron t'Kint de Roodebeke, président du Sénat, entre autres, sont de ces dernières années. Depuis lors aussi il a commencé son enseignement libre dans son spacieux atelier de la rue de la Source, à Saint-Gilles, faubourg de Bruxelles, à dater de 1886; enfin, a succédé à Louis De Taeye en tant que professeur d'art décoratif et monumental, chaire en vue qu'il occupe à l'Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers, est devenu directeur de l'académie de Saint-Gilles et a peint de vastes compositions, notamment une grande grisaille représentant *Les Cavaliers de l'Apocalypse,* sans compter d'autres œuvres et de nombreux portraits. Mais tout cela ne suffit pas à son désir de travailler et à son besoin de gloire : « J'ai été nommé professeur d'art monumental et décoratif à Anvers



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, EDITEUR A BRUXELLES.

ALFRED CLUYSENAAR. — A CANOSSA (1077).

(Musée de Bruxelles).

en 1891, nous a-t-il avoué, et je cherche à inculquer à mes élèves le goût et les connaissances d'un art plus élevé que celui qui s'adresse aux bourgeois, en espérant pour eux des jours meilleurs que ceux que j'ai eus... »

Et il est de fait qu'il y a quelque chose de très triste dans cette non-réalisation complète du rêve caressé par le maître, rêve de s'occuper exclusivement d'œuvres importantes, intellectuelles, vastes et décoratives. Mais, en réalité, jamais un artiste bien doué a-t-il pu dire tout ce qu'il avait à dire? Oh! nous le savons, c'est là une consolation minime. Cependant il faut s'en contenter sous peine de rouler dans des abîmes de désespoir et d'ennui! Ensuite, la part d'Alfred Cluysenaar au banquet de l'art a été belle en comparaison de celle dévolue à d'autres. Lui du moins a pu prouver, à Gand, ce qu'il voulait réaliser, tandis que, par exemple, Eugène Smits, dont l'idéal était de cette envergure, n'a jamais eu occasion semblable... Quoi qu'il en soit, le maître aida, sinon à implanter le modernisme en Belgique, du moins à rajeunir la conception que l'on avait de la peinture d'histoire. Il a exprimé, à son sens, la pensée par la forme et par la couleur, et, certes, il s'est évertué à affirmer la psychologie de ses modèles dans ses portraits. Et n'est-ce pas une somme de réalisations suffisante pour sauver un nom de l'oubli, même pour en assurer la gloire?


JAN DE LA HOESE. — FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

Et c'est encore, assurément, Jules Starck, Victor Van Hove et Émile Sacré qu'il convient de ranger parmi les artistes indépendants de cette époque, quoique leur talent ait eu des attaches très visibles souvent avec les données canoniques antérieures. Aussi, n'importe-t-il pas d'analyser par le menu leurs œuvres d'une importance relative d'ailleurs, dans une histoire générale de l'art flamand. Par contre, les toiles de Jan De la Hoese méritent l'attention, car ce maître est un des plus brillants, si pas le plus brillant portraitiste de l'École belge contemporaine, tant par la force de son coloris que par la robustesse de sa pâte.

Jan De la Hoese naquit à Molenbeek-Saint-Jean, le 28 février 1846. Son père, Jean-Baptiste, était maître graveur à l'Institut cartographique militaire. Sa mère se nommait Marie-Joséphine Stouffs. De l'union de ces personnes, appartenant à la bonne bourgeoisie, mais peu fortunées, étaient nés sept enfants. Or, dans l'occurrence, on jugea utile que le futur portraitiste s'occupât de travaux rémunérateurs, et c'est ainsi qu'il commença l'apprentissage de plusieurs métiers, notamment de celui qu'exerçait son père. Toutefois, tout cela n'était pas conforme à son idéal : « Je désirais d'être peintre, dit-il, et, un jour, je me mis à peindre ayant comme palette un couvercle de caisse à cigares, comme couleurs des couleurs broyées par moi-même, et comme support un tablier de cuisine en toile bleue, sur lequel j'esquissai mes pantouffles! » Et c'était suffisant, faut-il croire, pour qu'on lui permit de suivre sa vocation, car bientôt il fréquenta les cours de l'académie de Bruxelles, à

partir de 1859, après avoir eu quelques conseils d'un ami de son père, peintre inconnu du nom d'Auguste De Keyser, avec lequel il s'était rendu à la campagne, afin d'étudier. Mais, l'enseignement donné à l'académie de Bruxelles n'était pas de nature à plaire à son caractère indépendant; il quitta donc cette école officielle pour fréquenter une académie libre, l'Académie des VI et I, institution semblable au célèbre Atelier Saint-Luc, à l'Académie Van der Haert, à l'Atelier Portaels et à d'autres en honneur, à cette époque, dans la capitale belge, et il y dessina d'après le modèle et y peignit, en société de quelques amateurs, ainsi que de Joseph Gérard et de Jules Van Keirsbilck, peintres sans notoriété.



ALFRED CLUYSENAAR. — LA RENAISSANCE ET LA RÉFORME (UNIVERSITÉ DE GAND), DESSIN ORIGINAL.

Cependant l'Académie des VI et I n'eut qu'une existence éphémère. Le maître retourna alors à l'académie de Bruxelles. Toutefois, ce ne fut pas encore afin d'y séjourner des années durant : à la suite d'une brouille survenue entre lui et ses professeurs, nous ne savons trop pourquoi, il l'abandonna définitivement, du reste suffisamment savant dans son art pour qu'il pût travailler seul.

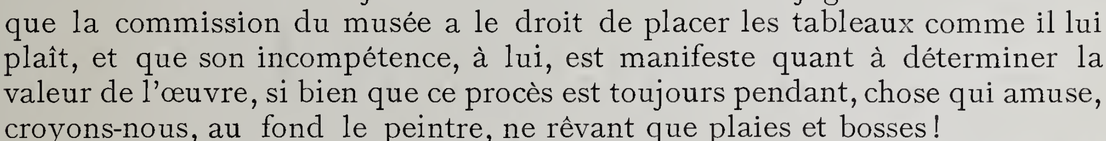
Quelqu'un a dit de lui : « On reconnaît certains chiens de grande race au tranchant de leurs dents. Chez Jan De la Hoese, on reconnaît l'artiste de race à son art et à la franchise brutale de son être, de sa manière, de sa parole. » Et, en effet, c'est par la franchise et par l'indépendance que son caractère se distingue. Ne fut-il pas des premiers à se lancer dans le mouvement suscité par la Société libre des Beaux-Arts? Plus tard, ne voulut-il pas la suppression des médailles et des distinctions officielles? Sans doute, mais chose curieuse, malgré ses opinions radicales, il a des joies sincères d'enfant chaque fois qu'on lui apprend le succès — fut-il officiel! — d'un camarade, détail qui révèle le bon garçon qu'est au fond Jan De la Hoese, le cœur brave et bon, aussi insouciant et batailleur!

Ah! certes, il est combattif Jan De la Hoese, dès qu'il s'agit de sauvegarder ses prérogatives d'artiste. Un jour — c'était avant 1880 — on l'appelle chez un ministre quelconque des Beaux-Arts : « Il nous plairait, dit celui-ci, d'avoir un pendant au portrait de Léopold Ier peint par Liévin De Winne, et il nous semble que vous pourriez copier à cet effet le portrait de feu la reine Marie-Louise d'Orléans, première reine des Belges, peint par Winterhalter. » « Mais, ce n'est pas raisonnable, riposte l'artiste! Mieux vaudrait me commander une

œuvre originale, même la reine étant morte, car je pourrais, en étudiant les types des membres de la famille royale et en me servant des portraits existants, créer une œuvre originale. » Cependant le ministre n'en voulut démordre, et, comme il importait au maître de gagner de l'argent, il consentit à copier la peinture de Winterhalter. Enfin, la copie finie, on constata qu'on avait fait fausse route. Que décider dans l'occurrence? Se rendre à la première idée du peintre. Et c'est ce qui eut lieu : on lui commanda ensuite le portrait qu'il avait proposé de reconstituer. Mais du diable, si cette œuvre devait être terminée sans ennuis! Vers 1885, un créancier fit saisir la page à peu près terminée. Le Gouvernement, qui avait fait quelques avances de fonds, revendiqua sa propriété : un procès fut entamé et le monde officiel eut gain de cause. Mais le peintre prétendit que sa peinture n'était qu'une ébauche. On lui permit de l'achever, quoiqu'on la considérât en haut lieu comme étant terminée. En 1891, la toile figure alors au salon de Bruxelles. Les esthètes l'admirent. Les aristarques du ministère proclament, à l'instigation d'autres personnages officiels, que la ressemblance est ratée. On intime l'ordre à l'artiste de changer sa peinture. Celui-ci fait mine d'y travailler, mais cette comédie dure trop longtemps! Nouvelles revendications. Menaces de procès, d'obligation de restitution des sommes avancées et de résiliation de contrat. Du papier timbré arrive. Le portrait est transporté tel quel dans un endroit quelconque dépendant du Gouvernement. Mais voici qu'en 1893, Jan De la Hoese se fâche à son tour : « Quoi! jure-t-il, mais ma toile sera placée au musée à côté du De Winne! » Et un nouveau procès est entamé, d'autant plus que le maître réclame avec raison davantage que les huit mille francs qu'il a reçus, et pour la copie de Winterhalter, et pour le portrait en litige, car Gallait toucha au delà de cent mille francs pour ses deux portraits de Léopold II et de la reine Marie-Henriette, et son œuvre, à lui Jan De la Hoese, est infiniment supérieure à celle-là. Mais était-ce du domaine de la justice de décider? Le tribunal jugea



JAN DE LA HOESE. — ÉTUDE, DESSIN ORIGINAL.



que la commission du musée a le droit de placer les tableaux comme il lui plaît, et que son incompétence, à lui, est manifeste quant à déterminer la valeur de l'œuvre, si bien que ce procès est toujours pendant, chose qui amuse, croyons-nous, au fond le peintre, ne rêvant que plaies et bosses!

Plaies et bosses! Parfaitement! Lors de l'Exposition universelle de Bruxelles de 1897, il protesta avec violence contre l'emplacement néfaste qu'on avait réservé à son envoi, écrivit des lettres indignées aux journaux, fut cause qu'une interpellation se produisit aux Chambres législatives, le 8 et le 9 juin de cette année, refusa la médaille d'honneur du salon qu'on lui imposa de force, médaille que, singulière ironie, on accompagna de l'envoi des insignes de chevalier de l'ordre de Léopold...

Tout cela néanmoins pour être amusant, n'ajoute en rien à la valeur des œuvres de Jan De la Hoese, le meilleur garçon du monde, malgré ses airs rébarbatifs et ses instincts de combativité: ses tableaux de genre et ses por-

traits le placent mieux en vedette, lui assurent plutôt une situation en vue parmi nos maîtres les plus sérieux.

Nous l'avons dit, la force de son coloris est grande et la robustesse de sa pâte est remarquable. Son dessin au surplus est d'une impeccabilité parfaite et de belle allure. Est-il psychologue? Non pas, mais il aboutit au caractère par l'instinct de l'art qui lui est propre. En faut-il des preuves? Voyez donc, ses tableaux de genre : *La Chaise brisée, Le Mauvais pourboire, Au Comptoir, Un Billet de faveur,* tableaux de genre antérieurs à la plupart de ses bons portraits qui l'occupent presque exclusivement maintenant. Et au nombre de ces portraits, peints depuis une dizaine d'années environ, quoiqu'il en fit avant, il importe de signaler celui de Mmes Albert Desenfans, la baronne de Sedlitz, Oscar Peltzer, Paul De Brouckère et Victor Duwez et de MM. Mulders, directeur du théâtre flamand, Dr Rommelaere, Gustave Biot, graveur, Auguste Peltzer, sénateur, Van den Dungen, président de la Fédération des instituteurs, baron Nothomb, Léonce Everard, Auguste Gillon, professeur émérite de l'Université de Liége et d'autres portraits, parmi lesquels sont de purs chefs-d'œuvre de peinture saine et nullement conventionnelle. On peut l'écrire par conséquent en toute sincérité et sans crainte de contradiction : Jan De la Hoese est un vrai peintre. Apparenté aux vieux maîtres flamands plutôt qu'aux contemporains, il suit leurs traces, et c'est peut-être ce qui détermine surtout sa personnalité.



JAN DE LA HOESE. — PORTRAIT, FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JAN DE LA HOESE.

PORTRAIT DE Mme ALBERT DESENFANS.



CHARLES VERLAT. — BŒUFS DE LABOUR EN PALESTINE (MUSÉE D'ANVERS).

L'ÉCOLE D'ANVERS

La renommée vint d'une façon soudaine à Gustaf Wappers et à Nicaise De Keyser : pendant plusieurs années, la faveur du public confondit leurs noms dans une commune admiration. Seulement, à plus d'un demi-siècle de distance, on juge de l'exagération de cet enthousiasme, qui s'explique néanmoins : le premier de ces artistes arriva à une heure propice et eut l'honneur de marquer le réveil de l'art en Belgique; le second marcha immédiatement sur ses traces et exploita la même veine, et c'est de telle sorte, après les événements de 1830, qu'ils vainquirent sans avoir combattu.

« Naturellement, portée à l'enthousiasme, dit M. Adolphe Van Soust dans son étude : *L'École d'Anvers en 1858,* au sortir d'événements aussi marquants pour elle que ceux de 1830, la nation ne demandait qu'à applaudir tout ce qui, rappelant aux fils la gloire de leurs pères, pouvait en même temps honorer le présent dans l'avenir. Par les aptitudes qui nous sont en quelque sorte inhérentes, par l'esprit qui nous est propre, il entrait dans la logique des faits que le réveil des beaux-arts suivît de près, en Belgique, l'aube de sa rénovation sociale. S'il est, en effet, un trait qui soit caractéristique au pays, s'il est dans notre nationalité un côté par lequel elle s'est révélée victorieusement dans le passé, c'est à la fois cette aspiration souvent étouffée, mais toujours invincible, de nos aïeux vers la liberté, et leur culte traditionnel de l'art. L'histoire qui n'a pas oublié la turbulence des communes, leurs inimitiés sanglantes, leurs luttes désastreuses, garde aussi le souvenir de leurs

sublimes élans d'héroïsme, de leur véritable grandeur dans leurs alliances pour la défense du sol ou du droit commun. Mais c'est à l'art qu'elles doivent leur renommée la plus haute, la plus universelle. Le nom de Belge, comme qualification collective d'une nation constituée, n'a pas encore pénétré en maints endroits. Mais où que l'on signale un Flamand, par une appellation ancienne : Ah! se dit-on, c'est un enfant du pays des Van Eyck, de Memling, de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens, de Craeyer, de Teniers. Quelle riche pléiade! Et, quand on y songe, s'il est une ambition qui nous soit légitime et permise, n'est-ce pas celle de vouloir, dans les champs de l'art, nous poser en rivaux des plus grands et des plus forts? »



CHARLES VERLAT. — CONVOITISE (FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE).

Donc, le but de nos pères était parfaitement déterminé en ce temps : ils voulaient anéantir l'idéal classique introduit de France, et il semblait que les principes romantiques importés du même pays, mais ajoutés à certaines théories spéciales concernant la couleur, dussent reconstituer l'Ecole flamande. Et c'étaient, au sens de tous, Wappers et De Keyser qui paraissaient les hommes prédestinés à l'accomplissement de ce grand œuvre! Eux,ils allaient remplacer en qualité de chefs Louis David, le chef des classiques. Et où serait le siège de l'École flamande? Où? Mais à Anvers, la ville flamande par excellence, la ville qui fut le berceau de la Renaissance du XVIIe siècle!

Dès l'année 1804, Mathieu-Ignace Van Brée avait entrepris la réorganisation de l'académie d'Anvers, fondée par David Teniers le Jeune, en y introduisant les théories davidéennes, et il avait créé une école d'art privée chez lui, agissant de la sorte avec l'appui du gouvernement et payant de sa bourse. Cependant, après Waterloo, sous le régime hollandais, il n'avait pas abandonné ses projets d'enseignement officiel ni ses leçons gratuites particulières. Même mieux que cela, dessinateur classique, il proposa des modèles de dessin, peintre correct, il aborda des sujets nationalistes; et au demeurant une singulière chose le hantait : enflammer le patriotisme au moyen des données antiques, patriotisme que décèlent, outre ses tableaux puisés dans l'histoire de la Belgique, ses pièces de théâtre et ses écrits flamands.

En réalité, quoi qu'on en puisse dire, Mathieu-Ignace Van Brée fut, partant, un précurseur immédiat, voire un initiateur, et par ses visées, et par son enseignement, de la renaissance artistique qui s'imposa à partir de l'année 1830. Quelle que fut par ailleurs son influence, peu après la révolution, une autre cause vint en aide à ses efforts patriotiques, qu'imitaient surtout les peintres romantiques presque tous ses élèves : nous entendons le mouvement flamand qui naquit alors, la renaissance des lettres nationales dont l'inspirateur fut le savant philologue, l'infatigable défenseur de la langue flamande, Jan-Frans Willems. Celui-ci étant fonctionnaire attaché au ministère des finances, avait été exilé à Eecloo, parce qu'il avait accueilli avec regret la destruction du

royaume des Pays-Bas. Mais, survint au pouvoir un ministère mieux avisé ou moins exclusif qui le plaça à Gand et, en cette ville, dès lors, le mouvement flamand prit racine, grâce à lui.

En effet, apôtre ardent des principes qu'il croyait justes, notre savant réunit en une vaste fédération tous les débris des anciennes sociétés littéraires des provinces flamandes et il leur donna une impulsion vigoureuse en sa qualité de président d'une société qui venait d'être organisée au cœur même de la Flandre, à Gand, sous le titre significatif : « De Tael is gansch het volk. » Et, à ses côtés, affirmaient la véracité de cet axiome : « La langue constitue le peuple, » axiome qui servait de titre à la société dont il s'agit, les hommes les plus méritants : Serrure, Blommaert, Ledeganck, Van Duyse, de Saint-Genois, Rens et d'autres, tous hommes d'action qui communiquèrent leur enthousiasme partout en Belgique : ainsi la société anversoise de « Olijftak » prit part au mouvement à leur instigation, société encore composée d'hommes d'action, d'autant plus qu'ils avaient pour la plupart le privilège de la jeunesse et portaient des noms devenus célèbres : Conscience, Delaet, Van Ryswyck, Van Beers, Van den Kerkhoven, Mertens et Verspreeuwen notamment, au point que, à partir de l'année 1839, le mouvement s'était généralisé. Par voie de pétition on demanda alors aux pouvoirs législatifs que, dans les provinces flamandes, les affaires locales, de province ou de commune, fussent traitées en langue flamande ; que les employés du Gouvernement, dans leurs relations avec les administrations communales et avec les habitants, fissent usage de la langue flamande ; que les affaires judiciaires fussent instruites et plaidées en flamand, à moins que l'intérêt spécial des parties n'exigeât de faire une exception ; qu'une Académie flamande, ou une section de l'Académie royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles, fût destinée à encourager la littérature flamande ; que la langue flamande jouît, auprès des universités et autres institutions publiques d'enseignement, des mêmes bénéfices accordés à la langue française. Cependant, c'était insuffisant encore ! Le 23 et le 24 octobre 1841, un congrès linguistique — « Taal congres » — et des Fêtes flamandes — « Vlaemsch Feest » — eurent lieu à Gand, toutes manifestations qui engendrèrent une vive opposition contre le mouvement flamand, au sein des Chambres législatives saisies des revendications des Flamands. Mais qu'importait ! Le mouvement flamand était constitué sur des bases sérieuses et il influença le monde des peintres et des sculpteurs.



CHARLES VERLAT. — BERTRAND ET RATON (FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE).

Gustaf Wappers, ayant été nommé directeur de l'académie d'Anvers, à la mort de Mathieu-Ignace Van Brée, c'est-à-dire en 1839, lui qui depuis ses débuts avait fait preuve d'un vouloir louable ne tendant à rien moins qu'à égaler dans ses peintures les œuvres des maîtres illustres de l'époque rubé-

sienne; Gustaf Wappers, affirmons-nous, trouva qu'il était de son devoir d'entraîner ses élèves dans le mouvement flamand, utile à son sens à la régénération de la peinture selon son idéal; et non seulement il en devint un adepte fervent, mais associa à ses projets un des plus talentueux littérateurs flamands, Henri Conscience, qu'il fit nommer secrétaire de l'académie; même, usant de son influence, professeur de langue flamande des enfants de Léopold Ier, professeur agrégé de l'université de Gand, enfin chargé d'écrire, pour compte du Gouvernement, en langue flamande, une histoire de Belgique!

Cependant les orages menaçaient : le mouvement flamand ne sut se soustraire à l'action de l'esprit de parti qui germa au congrès libéral de Malines en 1846, et cela nonobstant les efforts de Willems. La jeunesse proclama ce principe : « Le peuple flamand est un peuple arriéré par l'effet de l'influence cléricale, un peuple abruti par ses croyances religieuses », et elle crut de son devoir de le civiliser en combattant l'influence du clergé. Or, ce fut à Anvers surtout que cette croisade devint ardente. Il en résulta des ennuis pour tous ceux qui, de près ou de loin, s'étaient ligués au profit de la langue flamande, surtout pour ceux qui se montraient libéraux. Et Wappers en fut victime. Henri Conscience en pâtit aussi. Finalement, Wappers, en butte au surplus à la jalousie de ses confrères qui voyaient de mauvais œil ses succès, démissionna de ses fonctions directoriales en 1853, alla vivre à Paris, et Nicaise De Keyser lui succéda.



CHARLES VERLAT. — UN CHIEN DE BERGER DÉFENDANT SON TROUPEAU (MUSÉE DE BRUXELLES).

On pourrait discuter à propos du résultat définitif qu'auraient eu les agissements du maître, quant au développement de l'art dans le sens nationaliste, grâce à son enseignement et à ses théories flamingantes. Toutefois, chacun reconnaîtra qu'il manquait de personnalité, car sa peinture n'a qu'un caractère vague, de sorte que l'on a pu écrire avec justice : « Jamais on n'y voit cette empreinte indélébile d'une pensée assez maîtresse d'elle-même et des obstacles extérieurs pour arriver par la méditation d'un sujet jusqu'à l'idéal poétique qui s'y trouve, c'est-à-dire jusqu'à l'expression de la vérité transfigurée par l'art. On s'aperçoit aisément à chaque œuvre nouvelle que, au lieu de s'y être préparé par ce renouvellement intérieur que l'aspect de l'homme, comme pris de lassitude, exige après chaque création finie, il n'a fait qu'imaginer un effet pittoresque et y approprier les attitudes des personnages. Mais nous savons que pour émouvoir, ce n'est pas sur sa palette seule que l'artiste peut trouver le pathétique, puisque c'est au sein de son être que l'émotion doit jaillir... Dans



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

CHARLES VERLAT. — GODEFROID DE BOUILLON A L'ASSAUT DE JÉRUSALEM.

(Musée de Bruxelles).

l'art, la forme ne vaut pas sans le fond. Outrer la vérité ou passer à côté d'elle, c'est toujours dévier de la route du beau. Faire entendre le langage de la passion, ce n'est pas parler fort mais avec enflure, et de même, indiquer une attitude n'est pas figurer une action. » Et, en réalité, il y a plus de bruit et d'enflure mélodramatique chez Wappers que de sincérité et de conviction. Il n'a assurément pas compris que la peinture d'histoire doit revêtir des formes synthétiques. Les personnages d'antan, en effet, nous séduisent par l'idée qu'ils nous donnent d'époques entières ; c'est après tout la philosophie de leur époque que nous voulons voir en eux. Mais pour atteindre à ces sommets de l'art réservés aux natures d'élite, il faut une éducation intellectuelle vraiment supérieure. Or, sans vouloir diminuer en rien leur mérite, il est permis d'écrire que, sous ce rapport, ni Wappers ni De Keyser ne se révélèrent comme des maîtres indiscutables.



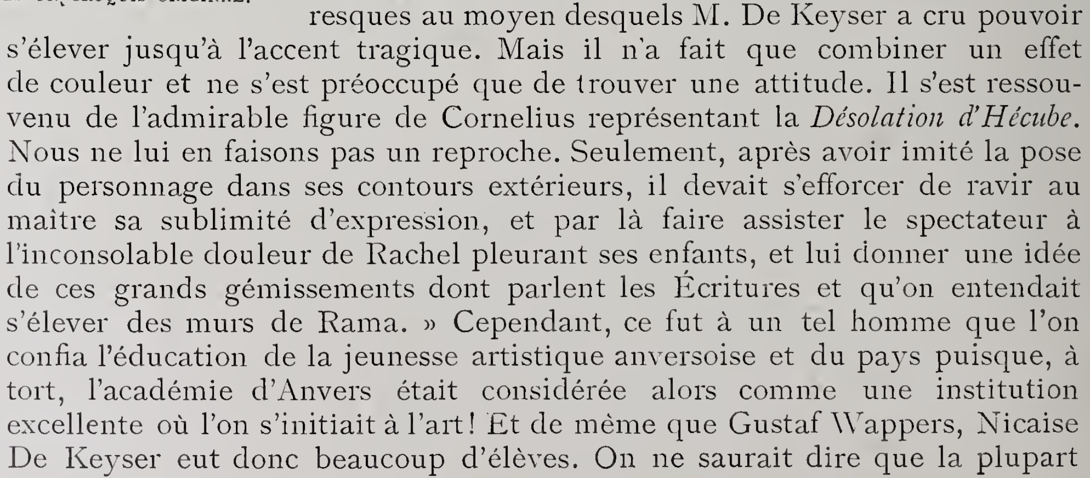
CHARLES VERLAT. — VOX-DEI. (MUSÉE D'ANVERS.)

Et le manque d'individualité, l'insignifiance de caractère, la banalité dans le faire de Nicaise De Keyser étaient encore moins à même de développer l'essor de l'École d'Anvers, de lui imprimer un idéal élevé que la fougue réelle et la virtuosité relative de son prédécesseur. Peu après le départ de Wappers, un critique constatait : « On doit à plus d'une histoire d'atelier le secret de l'inanité morale des œuvres de la plupart des peintres de l'École d'Anvers. Le temps n'est pas loin où l'on y peignait à l'aventure : la pensée sommeillait, tandis que le pinceau vagabondait sur la toile. Le cadre rempli, on invitait des parrains afin de donner un nom à l'enfant. Tel n'est pas certainement le mode d'invention en usage chez M. De Keyser. Mais enfin, si haut qu'on remonte dans sa carrière, si on ne le voit pas une seule fois, mais une seule, atteindre à l'expression transfigurée de la vérité, à l'idéal d'un caractère, n'est-ce pas ou qu'il s'est mépris sur ses aptitudes (il eût peint peut-être admirablement les fleurs, par exemple), ou qu'il ne procède pas à l'élaboration de ses œuvres avec une maturité d'esprit qui est comme l'apaisement qu'il faut à la conscience de l'artiste nourri des grandes notions de l'art? Qu'il traite un sujet purement religieux comme sa *Mère des douleurs,* ou que sur un fond historique il brode une fantaisie, comme dans son tableau de *Raphaël et de la Fornarina;* qu'il aborde l'histoire proprement dite, comme dans sa *Sainte-Élisabeth de Hongrie distribuant des aumônes aux pauvres,* ou que

la haute peinture biblique tente son ambition, comme dans son *Épisode du massacre des innocents,* c'est toujours le même pinceau propre et sans nerf, la même palette insignifiante à la gamme aux tons neutres, la même pauvreté de style et de composition, la même banalité d'expression... Quelle représentation nous offre la *Mère des douleurs?* Celle d'un beau jeune homme mort poitrinaire et dont la bordure du tableau coupe le torse, au-dessous de l'épaule, en ligne diagonale. Ses cheveux bien peignés, sa barbe bien lisse, attestent les derniers soins de la main pieuse et tendre qui a fait la toilette au mort. Mais ne cherchez pas sur le masque de celui-ci la trace des douleurs du Golgotha, ni ce rayonnement divin, signe précurseur que, dans trois jours, un Dieu dans ce cadavre va triompher du néant. Le peintre d'Urbin et sa maîtresse n'ont pas mieux inspiré M. De Keyser. Et cependant pour l'artiste, quel plus charmant et plus heureux sujet : l'alliance du génie et de l'amour dans l'image d'une double jeunesse! Nous n'en dirons pas plus. Seulement ce tableau de *Raphaël et de la Fornarina,* mis en présence de la *Sainte-Élisabeth de Hongrie,* et il nous a été permis un jour de les voir ainsi, donne à ce dernier l'apparence d'un mérite qui faiblit singulièrement, quand on prend ailleurs ses points de comparaison. C'est une peinture décolorée, malgré ses quelques tons lie de vin, une composition confuse où l'air manque à des personnages entassés et sans physionomie, un assemblage d'attitudes, au lieu d'une réunion de personnages concourant à une action déterminée... Quel but l'artiste devait-il se proposer en traitant, après cent autres, ce sujet d'un *Épisode du massacre des innocents?* C'était évidemment de donner une idée synthétique du drame même. Mais voyez : une femme assise, écarquillant les yeux, s'accoudant d'une main, et de l'autre tenant du bout des doigts, pendu à ses côtés, comme un vulgaire et léger fardeau, le corps d'un enfant frappé au cœur, une dague égarée sur le sol et un rayon de soleil se jouant sur le tout, voilà les éléments pittoresques au moyen desquels M. De Keyser a cru pouvoir s'élever jusqu'à l'accent tragique. Mais il n'a fait que combiner un effet de couleur et ne s'est préoccupé que de trouver une attitude. Il s'est ressouvenu de l'admirable figure de Cornelius représentant la *Désolation d'Hécube.*

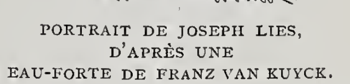


VICTOR LAGYE
ÉTUDE, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.


Nous ne lui en faisons pas un reproche. Seulement, après avoir imité la pose du personnage dans ses contours extérieurs, il devait s'efforcer de ravir au maître sa sublimité d'expression, et par là faire assister le spectateur à l'inconsolable douleur de Rachel pleurant ses enfants, et lui donner une idée de ces grands gémissements dont parlent les Écritures et qu'on entendait s'élever des murs de Rama. » Cependant, ce fut à un tel homme que l'on confia l'éducation de la jeunesse artistique anversoise et du pays puisque, à tort, l'académie d'Anvers était considérée alors comme une institution excellente où l'on s'initiait à l'art! Et de même que Gustaf Wappers, Nicaise De Keyser eut donc beaucoup d'élèves. On ne saurait dire que la plupart

aboutirent à une transcendance absolue. Mais parmi leurs meilleurs disciples, il convient de citer Michel-Marie-Charles Verlat, né à Anvers, le 25 novembre 1824, fils de Charles-Joseph, industriel, et de Caroline-Catherine-Antoinette Jacobs, uni à Marie-Joséphine-Philomène Seldenslach, le 27 mars 1890, dont il eut deux enfants, et décédé à Anvers, le 23 octobre 1890.

Charles Verlat — Charles disons-nous, car c'est sous ce prénom qu'il est désigné dans le monde des arts — hérita plus que Wappers et que De Keyser de l'idéal cher aux maîtres de la Renaissance du XVIIe siècle; du moins comprit-il mieux leur procédé robuste qu'il se plut à admirer dès son jeune âge, car sa mère, femme instruite, lui communiqua son admiration à leur propos, lui donna en outre des leçons de dessin, ce dont il profita notablement. Mais son père voulait qu'il devînt industriel : « Heureusement, a écrit M. L. Van Keymeulen, qu'un ami de la famille, M. Tessaro, le marchand d'estampes bien connu, s'intéressa au petit Charles, lui donna des crayons, du papier, des modèles, l'aida de ses conseils, et le mit bientôt à même d'étonner son père, qui se rendit enfin. Le sculpteur hollandais Van der Ven, qui avait son atelier dans la maison habitée par la famille Verlat, prépara le jeune homme à entrer à l'académie où il fit de brillantes études sous la direction de Gustave Wappers. En même temps, le peintre De Keyser l'admit dans son atelier, qui était alors à la Vieille Boucherie, un des monuments les plus pittoresques de l'architecture civile flamande. »

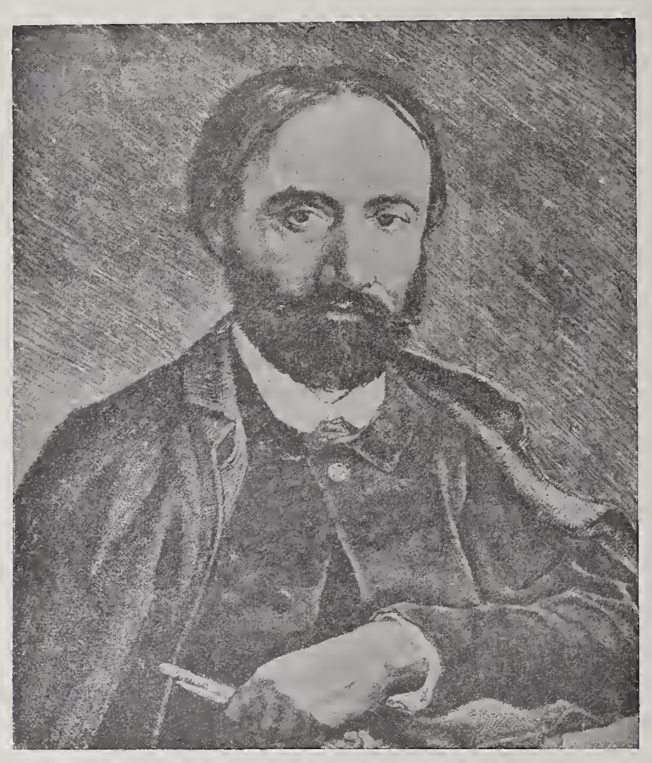


PORTRAIT DE JOSEPH LIES, D'APRÈS UNE EAU-FORTE DE FRANZ VAN KUYCK.

Et, ce fut dans ce milieu que Charles Verlat conçut son premier tableau, *Pepin le Bref tuant un lion,* exposé en 1842, au moment où son auteur avait atteint à peine l'âge de dix-huit ans ! Mais, sur ces entrefaites, un accident lui est néfaste : se plaisant aux exercices du corps, il se démet un bras dans une lutte, ce qui l'empêche de concourir pour l'obtention du prix de Rome. A peine guéri, le voilà en voyage pourtant, au cours de l'année 1849. Paris le retient; il y rencontre Ary Scheffer, et ce maître français consent à être son professeur. Cependant Thomas Couture étonne le public par un réalisme inconnu antérieurement. Charles Verlat s'enthousiasme pour ses principes. Qu'est-ce que la manière des Anversois, ses professeurs et ses condisciples ? Une convention éloignée des préceptes de Rubens et de ses émules. Dès lors, cette manière est méprisable ! Sans plus tarder donc, c'est la théorie réaliste qu'il accepte. Et l'avenir prouva la justesse de ses idées. Alors, nonobstant ses débuts difficiles, le manque de ressources dont il souffrit, il put montrer à l'Exposition universelle de Paris une toile représentant un *Tigre attaquant un troupeau de buffles,* toile de caractère et de proportion épiques : la conception dénotait une hardiesse peu ordinaire, en effet, et la fougue d'exécution démontrait une nature exceptionnellement bien douée; et il advint ensuite qu'Henri Leys obtint une médaille d'honneur et que les deux Stevens, Florent Willems et Charles Verlat reçurent chacun une médaille d'or. Puis, c'est son *Indien terrassé par un lion* et un *Portement de la croix* qu'il expose. Enfin, à côté des *Glaneuses* de Millet, des *Casseurs de pierres* de Courbet, de *La Consolation* d'Alfred Stevens, il exhibe, lors du salon de Paris de 1858, *Le Coup de collier,* du musée d'Anvers, belle étude de mouvement, mais traitée dans des

proportions que ne comporte pas le sujet. Son succès, en conséquence, fut relatif. Cela ne le découragea pas toutefois. Successivement, il exécute *Au Loup,* une *Vierge et l'Enfant Jésus,* un *Christ mort sur les genoux de sa mère;* et toutes ces œuvres ont du retentissement même à l'étranger, ailleurs qu'en France et en Belgique, surtout en Allemagne.

Ayant appris les mérites du maître, en 1866, le grand duc de Saxe-Weimar confia alors à Charles Verlat la direction de l'académie des Beaux-Arts de Weimar. Là-bas, il étudie les gothiques allemands, Dürer, Holbein, Cranach. Là-bas aussi sa virtuosité produit de beaux portraits, notamment celui de la fille du grand duc et de Frantz Listz. Mais le milieu de la cour où il vivait n'était pas pour lui plaire, le formalisme et l'étiquette lui répugnant souverainement. En l'année 1875, l'artiste est revenu à Anvers; il y peint un *Combat entre un loup et un chien.* Voulait-il donc y rester? Nullement, car le voici en route pour l'Orient, traversant l'Egypte et séjournant en Terre-Sainte, d'où il rapporte des études consciencieuses, faites avec un souci extrême de vérité. Et c'est le *Vox populi, La Fuite en Egypte* et *Le Tombeau de Jésus* qu'il exécute après ce voyage, en 1876, époque à laquelle il succède, en tant que professeur de peinture attaché à l'académie de sa ville natale, à Joseph Van Lerius. Enfin, en 1885, le voici nommé directeur de l'académie établie sur de nouvelles bases. Mais on avait organisé aussi en même temps l'Institut supérieur des Beaux-Arts, dont une classe de peinture d'animaux dépendait, et Charles Verlat naturellement en devint professeur. Et quand on se rappelle que le maître enseigna durant plus de quinze ans tous les genres de peinture, on ne s'étonne qu'au nombre de ses élèves se rencontrèrent entre autres : Boom, Brunin, Chappel, De Jans, Houben, Joors, Mertens, Rosier et les deux Van Engelen.



PORTRAIT DE CHARLES VERLAT, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

Mais si son rôle de professeur absorba en grande partie le temps du vigoureux peintre, il trouva cependant des loisirs suffisants pour exécuter de vastes toiles : *La Défense du troupeau,* conservée au musée d'Anvers, et les deux panoramas, *La Bataille de Waterloo* et *Le Traité de San Stéfano* datant d'alors, panoramas qui, loin de l'enrichir, mirent le comble aux embarras financiers de Charles Verlat, embarras financiers imputables aux dépenses exorbitantes résultées de ses voyages en Orient, et qui gâtèrent lamentablement la fin d'une belle carrière...

Le dernier tableau religieux de l'artiste fut *Le Christ entre les deux larrons,* qui figura à l'Exposition universelle d'Anvers en 1885, toile qui décelait



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

CHARLES VERLAT. — LA DÉFENSE DU TROUPEAU.

(Musée d'Anvers)

des recherches modernistes, mais aussi un réalisme presque vulgaire. Cependant il importait, au sens du Conseil communal d'Anvers bien inspiré, de lui permettre d'imaginer encore d'autres grandes œuvres. Or, il y avait là, à l'hôtel de ville, une cage d'escalier à orner de peintures historiques, et le directeur de l'académie fut chargé de ce travail. Mais de ces panneaux, il n'en acheva qu'un : *Le Peuple d'Anvers traînant par les rues la statue du duc d'Albe,* et c'est encore par une recherche de modernisme et de réalisme presque vulgaire que cette toile se distingue. Les types ont été pris sur le vif dans le quartier



JOSEPH LIES. — LA JUSTICE DE BAUDOUIN A LA HACHE. (MUSÉE DE BRUXELLES.)

populaire où le peintre avait son atelier, exécutés en plein air, en pleine lumière, fixés directement sur la toile. Toutefois, nonobstant les défauts de cette peinture, eu égard à ses superbes qualités, on regrette que la mort ait interrompu la réalisation d'un second panneau décoratif, faisant partie de la même commande : *L'Echauffourée de la porte de Kipdorp.*

En résumé, Charles Verlat a abordé tous les genres et, d'une fécondité extraordinaire, il a peint de douze à quinze cents toiles. Quelqu'un a tracé de lui ce portrait : « Au physique, Verlat était un petit homme sec, vif, aux formes grêles, au teint bilieux, aux cheveux noirs, à l'œil brillant, mobile, fureteur. L'irrégularité de sa vie, les tracas de toute sorte, l'excès enfin d'un travail souvent au-dessus des forces humaines, ruinèrent avant le temps sa constitution, qui était pleine de ressources et promettait une vie plus longue... Très cordial d'ordinaire, gai compagnon, causeur riche de faits et d'idées,

contant agréablement l'anecdote, ne reculant pas devant le propos rabelaisien, il avait parfois de rudes coups de buttoir à l'adresse des gens qu'il n'aimait pas, se montrait entier dans ses opinions, susceptible à l'excès, et se créait des embarras et des inimitiés qui contribuèrent à assombrir ses dernières années... Le trait dominant de son caractère, sa grande vertu en même temps que son défaut capital, c'était une générosité extrême, irréfléchie, une générosité intuitive d'enfant, de sauvage ou d'artiste. Il n'avait aucune idée de la valeur de l'argent et, incapable de rien refuser, s'étonnait qu'on eût l'inhumanité de réclamer de lui l'exécution d'une obligation, lorsqu'elle le gênait. Il disait lui-même qu'il n'avait jamais pu se rendre compte de la différence qu'il y avait pour les autres entre une pièce de deux sous et un billet de cent francs. Un trait entre mille fera toucher du doigt sa bonté de cœur et son imprévoyance. Harcelé par un fournisseur, il s'était procuré les cinq cents francs qu'il lui devait en vendant un petit tableau le cinquième de sa valeur. Il met l'argent en poche et va le porter lui-même. En chemin il rencontre un ami qui avait l'air sombre et agité : — As-tu cinq cents francs à me prêter? lui demande celui-ci à brûle-pourpoint. Je suis déshonoré si je ne les ai pas avant midi. — C'est donc grave? — Une dette de jeu. Et Verlat lui tendit les cinq billets, et retourna chez lui, sans plus songer à son fournisseur ni à l'huissier dont celui-ci l'avait menacé. »



CHARLES VERLAT. — PEPIN LE BREF (FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE).

Mais l'artiste n'était pas seulement un peintre fécond et, dans la vie habituelle, un grand enfant; c'était encore un véritable Anversois féru d'amour pour sa ville natale, voulant sa prédominance au point de vue artistique. Dans une plaquette intitulée *Causerie artistique* et publiée en 1883, il constate que le mouvement d'art est intense à Bruxelles et nul à Anvers, du moins que les Bruxellois cherchent des orientations nouvelles dans le domaine de l'art, tandis que les Anversois se confinent dans la répétition de données connues : « A Anvers, que se passe-t-il? Rien, absolument rien, dit-il. Nous n'avons que nos expositions du Cercle artistique où nous rencontrons plus de bonne volonté que du talent. Assurément ces expositions ne sont pas de nature à relever beaucoup le niveau de l'art. Toujours les mêmes artistes, toujours les mêmes tableaux, dans lesquels ne se trahit aucun grand effort pictural. Le mouvement artistique sérieux s'en va. Cette situation, comparée à celle de Bruxelles, où la lutte est vive et animée, aussi bien dans le camp *des vieux* que dans celui *des jeunes*, doit donner à réfléchir. » Et sa conclusion est qu'il faut, pour le présent, limiter aux bons tableaux les expositions générales et les expositions particulières, et que, afin d'assurer un regain de talent dans le monde des artistes vivant au sein de la métropole commerciale, il convient de réorganiser l'enseignement académique, de créer à l'académie des ateliers

libres, de préconiser principalement un retour à la tradition de l'époque rubenienne, aussi savante en technique que remarquable en ce qui concerne l'idéal, toutes idées se trouvant d'ailleurs dans une plaquette écrite par l'auteur en 1879, et ayant pour titre : *Plan général des études à l'académie royale d'Anvers et des réformes à introduire dans les cours de dessin et de peinture.*

Que l'enseignement de Gustaf Wappers et de Nicaise De Keyser ne produisit guère que des maîtres secondaires, tels Karel Ooms et Pierre Vander Ouderaa qui se sont évertués à peindre suivant des recettes apprises, avec une habileté indéniable et conforme au goût du public non connaisseur en fait d'art, c'est donc chose sûre. Mais Henri Leys, mieux avisé qu'eux, comprit que la rénovation complète de la peinture en Belgique était au prix de la restitution à l'art du côté humain, dont sont si profondément empreintes les œuvres des maîtres flamands gothiques et celles des maîtres allemands qui, après tout, furent sinon leurs imitateurs du moins, soit directement, soit indirectement, leurs disciples. Il ne voulait pas pourtant l'abdication de la personnalité chez les artistes, le sacrifice de leur originalité, car il était convaincu qu'il ne saurait y avoir d'originalité plus belle ni plus vivace que celle provenant d'une nouvelle expansion du génie national. Certes, nous Flamands, pensait-il, nous avons des affinités avec toutes les nations voisines, quant à la compétence et à la réalisation du beau. Mais il n'en est pas moins vrai que des caractères spéciaux de latitude, de climat, de mœurs, de milieu, enfin de tout ce qui distingue les peuples nonobstant la fusion des races, nous sont restés en propre, et c'est justement ce qu'il faut que nous exprimions dans notre art en basant celui-ci sur la tradition, sur les principes les plus autochtones, en tenant compte toutefois des désirs et des exemples de notre époque.



JOSEPH LIES. — LES MAUX DE LA GUERRE.

Et ces idées, au demeurant, concordaient avec celles qui avaient pour but de ressusciter l'histoire du peuple belge et de tremper son art aux sources des préceptes réalistes, chers de tout temps aux ancêtres de ce peuple, encore chers à leurs descendants. Donc, lorsque Henri Leys s'engagea dans la reconstitution de l'histoire nationale au moyen de la peinture en s'inspirant des anciens, il suivit la même tradition que les romantiques au nombre desquels il avait débuté. Mais ses principes étaient plus purs : en effet, à l'encontre des errements communs, il prit comme types de ses compositions les documents originaux légués par nos historiens et nos artistes initiateurs; ses contemporains, les romantiques, par contre avaient cru devoir s'assimiler, et d'une façon incomplète, les manières de voir et d'interpréter la nature des Flamands sans doute, mais des Flamands abâtardis par les influences italiennes, auxquelles manières de voir et d'interpréter la nature ils avaient encore ajouté inconsidérément les goûts des romantiques français.

Partant,ce fut ce retour équitable aux sources premières de l'histoire et de l'art flamand qui fit la fortune de Leys, car le maître en réalité a innové dans la tradition que lui révélèrent les gothiques allemands. Soit, on salua en Wappers, en De Keyser, en Gallait aussi, la Renaissance de l'art flamand, après la révolution de 1830, mais ce fut Leys qui l'accomplit. Lui, a vraiment ravivé le génie flamand, un quart de siècle après eux. Qu'on admire les tableaux de sa dernière manière, on y trouve la justesse des sentiments unie à l'exactitude du mouvement des lignes, car il a représenté les actions humaines avec toute l'expression de la vie dans le jeu infini de ses manifestations : « Antiquaire et poète, a dit un de ses biographes, il a exhumé tout un passé, guidé par les indications de la science et les intuitions du génie. Si on considère en lui le coloriste, pour le cas c'est ici encore qu'est permise cette exclamation: « Quelle riche palette et quel brillant pinceau ! Ajoutez, si vous le voulez, que nul peintre moderne n'a poussé plus loin la magie de son art ! Cette fois, ce ne sera pas de trop ! » Et un autre écrivain, M. Maxime Ducamp, dans une étude sur l'Exposition universelle des Beaux-Arts de Paris, qui eut lieu en 1855, disait : « L'exposition belge consacre un homme d'un talent absolument supérieur; en tout temps et en tout pays, il eût conquis une des premières places : c'est M. Henri Leys... A part certaines toiles de M. Ingres et de M. Decamps, je ne vois rien chez nous qui soit comparable aux *Trentaine de Berthall de Haze*. Leys a fait, cela se voit, une étude spéciale des maîtres demi-primitifs... S'il a leur exactitude, leur expression juste, leur geste toujours vrai, il n'a pas leur sécheresse de dessin, leur crudité de couleur, leur maigreur de touche... Il ne les imite pas; il a su s'approprier leur manière et s'en faire une individualité profonde qui lui est devenue essentielle... Que les peintres français veillent, l'Exposition universelle prouve que leur supériorité, si longtemps incontestée, est maintenant loin d'être incontestable : l'École belge est déjà une réalité; tâchons qu'elle reste notre sœur et qu'elle ne puisse jamais devenir notre souveraine. Il n'y aurait pas de quoi rougir, mais il est toujours triste d'abdiquer. *Caveant consules !* »



ALBRECHT DE VRIENDT. — ÉTUDE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

Donc si Leys doit l'opulence de sa palette et le raffinement de son pinceau aux maîtres flamands antérieurs à la Renaissance du XVII[e] siècle, il est de son temps par la liberté d'allure de sa pensée, et de son pays par le sens élevé et la signification nationale qu'il s'est efforcé de restituer à l'art du XIX[e] siècle. C'est à l'exposition de Bruxelles de 1854, que son talent se produisit dans toute sa splendeur, dans la plénitude de son épanouissement. Mais, un autre artiste, peu avant lui, avait eu l'intuition de l'excellence de ses principes qu'il devait proclamer avec tant de succès, nous entendons son ami, Joseph Lies,



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

KAREL OOMS. — LA LECTURE PROHIBÉE.

(Musée de Bruxelles).

maître auquel la renommée ne vint pas en juste mesure de son vivant.

M. Émile Lefèvre a consacré à Joseph Lies une étude très nourrie, véritable monument élevé à un artiste qui marquera dans notre histoire. Avec la sagacité d'un critique, la patience d'un collectionneur de documents, et la science d'un véritable érudit il a reconstitué cette physionomie curieuse. Lies, enfant, soldat, peintre, aquafortiste, philosophe, revit dans cette œuvre documentaire. Son historiographe nous le montre à ses débuts, le suit dans ses voyages, applaudit à ses succès, dépouille sa correspondance, nous parle de sa fin et des honneurs funèbres rendus à ses restes mortels. Il ne nous fait grâce d'aucun détail, se plait à décrire chacun de ses tableaux et pénètre dans les plus petits faits de cette vie si mouvementée : « Le sage ne peut croire à la fatalité, dit-il, parce que les choses et les événements ont une logique qui explique tout. Joseph Lies eut la vie triste, en somme, mais son histoire n'en est que plus belle et son existence de labeur plus méritoire... Il ne fut pas seulement un glorieux artiste, mais aussi un poète, un philosophe. Ses meilleures distractions étaient faites de causeries fines et d'études sérieuses. Ses amis le surprirent souvent un livre de science pure à la main. Dans tout ce qu'il a écrit et composé, on trouve la trace de méditations profondes. Avec tout cela, il était d'un enthousiasme qu'on lui reprocha souvent. Jamais il ne perdit ce joli défaut. Mais, ôtez-nous l'enthousiasme, que deviendra le monde?... Son printemps promet, son été est brillant, son automne est rempli de belles choses. De l'Italie, où il va, cinq ans avant de mourir, il rapporte des qualités nouvelles, des accents plus énergiques qui font paraître son trépas encore plus douloureux et plus regrettable... Lies n'eut pas d'hiver; comme une plante trop délicate les premiers froids l'emportèrent!... »



THÉOPHILE LYBAERT. — LE SOIR DE LA VIE, DESSIN ORIGINAL.

Avec une conviction ardente, l'auteur fait donc l'éloge de son peintre favori. Dans les tableaux de Lies, il voit avant tout la Flandre, la Flandre avec ses mille détails et ses grâces particulières, soit que le brillant soleil l'éclaire, soit que le fin brouillard en raccourcisse les horizons immenses; la Flandre du paisible paysan, de l'intrépide travailleur des champs; la Flandre des amoureux naïfs; celle enfin dont la guerre fratricide a si souvent ensanglanté le sol! Depuis longtemps par conséquent, ils auraient dû assurer à ce véritable artiste une réputation plus complète. Mais au nombre des causes qui ont retardé et retarderont encore

l'éclosion absolue de cette renommée, il faut, d'après l'historiographe du peintre, placer en première ligne la confusion qui s'établit entre Leys et Lies : on accusa même Lies d'imiter Leys en ne voyant que ses toiles fidèles représentations du moyen âge, sans s'inquiéter de ses tableaux champêtres d'une personnalité si nette. Et partout à Anvers, en Belgique, à l'étranger, sans chercher à distinguer les mérites différents des deux peintres, on alla répétant : — « Lies!... y pensez-vous? Il n'est que le clair de lune de Leys! » Jugement injuste, car, comme l'affirme non sans raison M. Lefèvre : « Lies, est un astre qui a sa lumière propre, en d'autres termes, un artiste personnel dans la plupart de ses conceptions. »

Le père de Joseph Lies se nommait Henri et était maréchal. Sa mère se nommait Marie-Catherine-Josèphe Van Grimbergen et était la fille d'un lapidaire. Mais l'union de ces personnes ne fut pas de longue durée; Henri Lies mourut subitement en 1834, laissant sa femme veuve avec cinq enfants. Cependant notre artiste, baptisé sous les noms de Joseph-Henri-Hubert, était alors âgé de treize ans puisqu'il avait vu le jour à Anvers, le 14 juin 1821, et, dès ce moment, il entra à l'académie où il eut pour principaux condisciples : Jean Swerts, Jean-Baptiste Michiels, Édouard Hamman, Alexandre Markelbach, Godefroid Guffens, Charles Verlat, Joseph Van Lerius et Eugène Devaux. Y resta-t-il longtemps? Non pas, car il fréquenta bientôt l'atelier particulier de Nicaise De Keyser. Et, dans cet atelier, fit-il du moins un plus long séjour? Encore une fois non, car ses goûts le poussaient à étudier plutôt seul d'après nature, et c'est ce à quoi il se décida du reste.



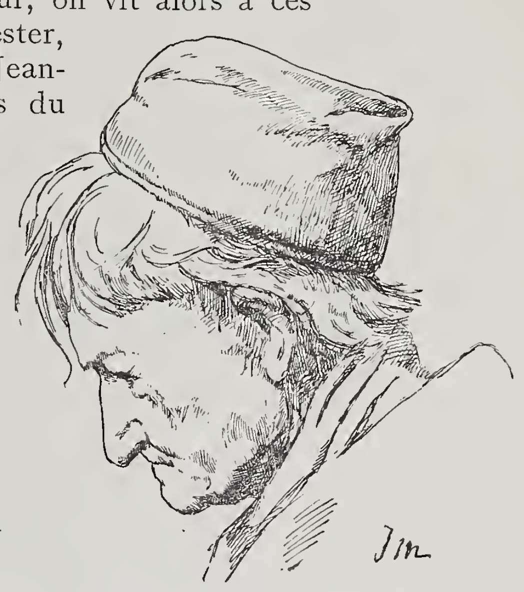
KAREL OOMS. — APRÈS LE BAIN, DESSIN ORIGINAL.

Pourtant la famille Lies n'était pas riche. Après la mort de son mari, Mme Lies avait ouvert un petit commerce de quincaillerie. Il était assez rémunérateur faut-il croire, car la bonne dame put donner une excellente instruction à tous ses enfants, qui passèrent pour être très instruits. Ceux-ci toutefois devaient aider, jusqu'à un certain point à augmenter les ressources du ménage, par un travail quelconque. Joseph était devenu peintre. Logiquement donc, dans le but de gagner quelque argent, il fit des essais de portraits et de tableaux, déjà à partir de 1838. Et ces essais n'étaient pas trop mauvais. Le tirage au sort lui fut néfaste en 1840 et l'autorité militaire l'incorpora dans un régiment de ligne. Mais ses chefs pressentaient en lui un futur maître, ou bien étaient séduits par les aptitudes artistiques dont il faisait preuve. Quoi qu'il en soit, étant soldat, il obtint de nombreuses faveurs, des congés très longs, afin qu'il pût continuer ses études et, finalement, sa libération complète, nonobstant ces congés, en 1848.

A peine le jeune homme eut-il été rendu heureux à la vie civile qu'il

crut bon de voyager en Hollande. Ses amis qui l'appelaient « La Milice » pour « l'ami Lies » et aussi par allusion à son passage à l'armée, augurèrent le plus grand bien de ce voyage, car il avait débuté à Anvers en 1845, et son envoi au salon avait été remarqué. Et leurs espérances ne furent pas déçues : Lies rapporta de Hollande des études magistrales et, vers le même temps, son esprit très cultivé se fit jour dans un milieu essentiellement intellectuel quoique restreint.

Au cours de l'année 1850, Lies et quelques amis jugèrent qu'il leur serait profitable de se rencontrer hebdomadairement dans le but d'échanger leurs idées. Le maître et ses amis commencèrent par se donner un titre; ils se nommèrent « Les philosophes du vendredi ». Tour à tour, on vit alors à ces réunions MM. Finck, Haghe, Rul, Vaes et De Meester, avocats, Lambrechts, commissaire provincial à Anvers, Jean-Louis De Taeye, peintre, inspecteur des académies du royaume et, depuis, professeur à l'académie royale d'Anvers, Stappers et Hermans comptables; à ces réunions qui avaient lieu chez un M. Cruysmans, naturellement, « le philosophe du vendredi » le plus assidu.



JULIAAN DE VRIENDT. — TÊTE D'ÉTUDE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

Mais de quoi donc s'entretenait ce monde? De tout, d'économie sociale, de politique, de science, de religion. On lisait encore, les jours où l'on se voyait, les œuvres littéraires classiques et modernes, et l'on posait également ces jours des questions, auxquelles chacun était prié de répondre par écrit. Et c'était toujours des questions de haute portée, par exemple en voici que proposa Lies : « L'homme, comme tous les êtres a été créé complet, c'est-à-dire que la suite des temps n'introduisit aucune modification fondamentale dans sa nature physique, ni aucun accroissement dans la puissance des facultés morales et intellectuelles dont il a été doué. Par conséquent, considéré à ce point de vue, nous disons : l'homme n'est-il point perfectible?... Quand on considère qu'il n'y a pas un seul des instincts, passions ou besoins de l'homme, auquel l'humanité en masse puisse se soustraire sans cesser d'*être* immédiatement, ne doit-on pas conclure que la vérité philosophique est celle qui cherche, d'accord avec la raison, à leur donner une satisfaction légitime, et non pas celle qui conclut à leur complète annihilation? »

Dès son retour de l'armée cependant, en 1848, le maître, n'omettant ni de peindre ni d'augmenter son intellectualité, s'était attaché à la fondation de l'Association des artistes d'Anvers qui fut l'embryon du Cercle artistique et scientifique d'Anvers actuel; et à ses côtés se trouvèrent dans l'occurrence : Leys, Slingeneyer, De Keyser, Buschmann, Ferdinand De Braekeleer, François Verheyden, Ghémar, Dyckmans, Wappers, Joseph Geefs, Verschaeren, Venneman, Corr, De Block, Kremer, Van Regemorter, De Cuyper, Verlinden, Bourla, Verbeeck et d'autres peintres, sculpteurs, graveurs ou dessinateurs, groupe dont Lies était le secrétaire, tandis qu'il se préoccupait d'autre part

d'élaborer un projet destiné à servir de base à la réorganisation de l'enseignement en usage à l'académie d'Anvers!

Vers ce temps aussi le peintre des *Maux de la guerre* se trouve à Paris, lors de l'Exposition universelle de 1855 ; il y étudie l'art français qui l'éblouit, comme l'art flamand et l'art hollandais l'avaient enthousiasmé ; et cette particularité corrobore l'opinion de M. Lefèvre : « Lies est un astre qui a sa lumière propre, en d'autres termes, un artiste personnel dans la plupart de ses conceptions, qu'il ne faut pas confondre avec Leys », chose vraie, car ce dernier puisa à d'autres sources ses inspirations, surtout aux sources flamandes et aux sources allemandes, qui lui révélèrent les premières.



ALBRECHT DE VRIENDT.
ÉTUDE POUR UN PANNEAU DÉCORATIF,
D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

En effet, quand Lies débuta, Leys était presque célèbre. Quoi de plus naturel que l'un s'éprît pour l'autre d'une grande amitié? Mais s'en suit-il qu'il soit logique de prétendre que cette amitié incita Lies à imiter Leys? Le cas échéant, on pourrait soutenir cette thèse, mais alors l'art de Lies devrait rappeler plus qu'il ne le fait l'art de Leys. Or cela n'est pas, et on se demande vraiment si la quasi-similitude de nom des deux maîtres ne fut pas la cause principale pour laquelle on confondit souvent leurs tableaux, encore la raison pour laquelle on supposa que Lies fut un imitateur de Leys, d'autant plus que Lies avait presque terminé sa carrière lorsque Leys, en 1854, découvrit l'Allemagne et instaura sa dernière manière.

Lies toutefois était très instruit et sa société devait fatalement charmer Leys, lors de leurs entretiens qui avaient probablement trait le plus souvent à la peinture. Dans ces causeries, de quoi auraient-ils d'ailleurs pu raisonner plus volontiers? Un même amour pour l'art flamand les brûlait. Dès leurs débuts, pour ainsi dire, ils avaient juré de rénover l'esthétique de l'Ecole nationale, ses principes coloristes, ses théories relatives à la composition. Et cet idéal commun engendra chez Lies des preuves de bonne et franche camaraderie envers son ami. Lorsqu'il s'agit d'offrir à Leys une couronne d'or pour reconnaître son triomphe à Paris, au salon belge organisé à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855, Lies croit de son devoir d'être secrétaire du comité organisateur de cette manifestation. Déjà, et à tout propos, il lui a donné d'autres témoignages de sympathie et de cordialité que l'on devine et, si l'on veut, c'étaient deux maîtres s'estimant mutuellement, s'encourageant, s'admirant sans restriction, ayant une influence réciproque sur leur art, situation que M. Dens a résumée en deux lignes : « J'ignore, dit-il, si, comme peintre, Leys a été utile à Lies ; mais j'affirme que, comme peintre, Lies a été utile à



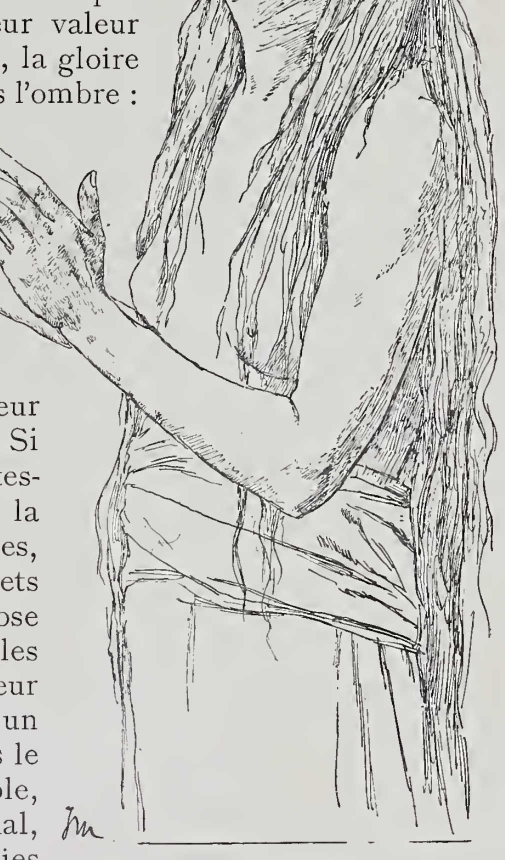
WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JOSEPH LIES. — LES MAUX DE LA GUERRE.

(Musée de Bruxelles)

Leys », commentant ainsi cette phrase de M. Pfau : « Lies, un adhérent fort remarquable de l'École de Leys, est plutôt un partisan du principe qu'un imitateur aveugle du maître. »

A l'aube de sa carrière donc, Lies prouva son ambition louable de ressusciter l'ancienne esthétique flamande; il exposa pour la première fois en 1843, à Anvers, *Les deux Mariages,* et dès son début son vouloir fut remarqué. Malgré tout, mécontent comme toujours de lui-même, il exposa pour la seconde fois seulement, en 1848, à Bruxelles. Alors ses trois tableaux : *L'Embarquement, Le Corps de garde* et un *Paysage,* lui valurent une médaille. Ensuite, coup sur coup, il donna à Anvers, en 1849, *Christophe Colomb;* à Bruxelles, en 1851, *Jeanne d'Arc,* qui lui valut la médaille d'or; à Bruxelles, en 1854, *La Cour de Marguerite d'Autriche;* à l'Exposition universelle de Paris, de 1855, *Les Plaisirs de l'hiver* et *La Promenade;* à Anvers, en 1858, *Albert Dürer sur le Rhin* et un *Portrait d'enfant,* couronné d'un grand succès; à Bruxelles, en 1857, *L'Ennemi approche* et un portrait de dame; à Anvers, en 1858, *Les Maux de la guerre,* tableau qui le fit décorer; à Anvers, en 1861, *Justice pour les faibles* — ces deux dernières toiles, ainsi que le *Prométhée* datant de 1850, appartiennent au musée de Bruxelles; — et enfin à Anvers, en 1864, *Les Proscrits.* Mais le succès ne lui vint pas d'emblée, du moins ne vendit-il pas ses toiles à leur valeur réelle. Quand enfin, il eut abouti à la maîtrise absolue, la gloire de son confrère, de son ami Leys, le relégua encore dans l'ombre : « On ne cessa de comparer ces deux grands talents, — celui de Leys et de Lies — d'une nature pourtant si différente, et dont l'un est plutôt le contraste de l'autre, dit M. Jean Nauts dans un rapport adressé au Conseil communal d'Anvers, rapport concluant à ce que les autorités de la ville donnassent au musée, après sa mort, le buste du maître, proposition qui fut acceptée. Chez l'un tout est vigueur et puissance, chez l'autre tout est caresse et poésie. Si Leys, par son coloris puissant, ses conceptions gigantesques, ses audaces de dessin, est le Victor Hugo de la peinture, Lies, par sa grâce, son élégance et ses charmes, n'en est-il pas le Lamartine? Si Leys dans ses sujets d'histoire étonne, éblouit, Lies, lui, charme le cœur, repose l'esprit et ramène les organisations les plus froides, les plus positives à l'amour de la nature et au bonheur tranquille de la vie des champs. » Certes, et ce fut un deuil général lorsque, après avoir cherché en vain dans le Midi, en Italie principalement, une guérison impossible, voyage au cours duquel il écrivit des lettres et un journal, dénotant toute la finesse de son esprit, Joseph Lies mourut en libre-penseur à Anvers, le 3 janvier 1865. Un concours de monde énorme assista à ses funérailles



JULIAAN DE VRIENDT.
SAINTE-MARIE MADELEINE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

qui furent en quelque sorte, non qu'il l'eût voulu, mais parce que son intelligence avait fait preuve de beaucoup d'indépendance, une manifestation philosophique de la Libre-Pensée. Et plus tard, ses amis et ses admirateurs élevèrent par souscription publique un monument à sa mémoire, monument dû au sculpteur Jacques De Braekeleer, à l'époque où ils achetèrent également pour le musée d'Anvers une de ses œuvres principales : *Les Maux de la guerre*. Cependant le maître ne repose plus à Stuyvenberg; le 11 novembre 1883, on transféra ses cendres au cimetière du Kiel, et, à cette occasion, on se servit pour la première fois du char mortuaire de la Libre-Pensée, construit sur les dessins de Frans Van Kuyck.

Dans le même ordre d'idées esthétiques que Leys et Lies s'engagea l'un des quatre enfants de Benoît-Jean Lagye, ancien soldat de l'Empire devenu tailleur, et de Catherine-Josèphe Lausnay, Victor Lagye, né à Gand, le 20 juin 1825, et inscrit aux registres de l'Etat civil sous le nom de La Gye.



KAREL OOMS. — LE DÉPART POUR LA FANTASIA (LA VEILLE DU RAMADAN). DESSIN ORIGINAL.

Comme la plupart des maîtres, il montra une vocation décidée pour l'art dès l'enfance, et bientôt étudia sous la direction de quelques professeurs — les siens furent Henri Van der Haert et Théodore Canneel. — Cependant, à dix-huit ans, le voici à Paris luttant pour gagner son pain quotidien, car sa famille n'était pas opulente et ne pouvait par conséquent lui venir grandement en aide. Mais qu'importait! En 1843, il se rend à Rome. Dans la Ville-Eternelle, vivait un de ses concitoyens gantois, peintre peu célèbre du nom de Jean-Baptiste Maes, plus connu sous le nom de Maes-Canini. L'atelier de celui-ci était une véritable fabrique de tableaux, et c'est dans ce milieu que notre jeune homme œuvre pour le compte de l'homme qui l'emploie et lui permet ainsi de vivre! Puis, il obtient un subside du gouvernement belge. Pourtant d'autres idées que celles de l'étude artistique le hantent en ce moment. Le roi de Sardaigne, Charles-Albert avait suscité et dirigeait le mouvement révolutionnaire. Lagye était féru de principes progressistes. Dès lors, quoi de plus naturel que son engagement dans un bataillon universitaire, à la solde du roi rêvant d'établir un autre ordre de choses? Il fait donc une campagne sous le commandement de ce prince, et ses exploits lui valent le grade de capitaine! Pouvait-il s'arrêter en si bonne voie d'une conquête diamétralement opposée à la conquête de la gloire artistique, la conquête de la gloire militaire, aussi enviable à son sens? Non pas, et c'est sous les ordres de Garibaldi qu'il continue et fait toute la campagne qui devait aboutir, le 3 juillet 1849, à la prise de Rome par le général Oudenot. Mais ce devait être

pour notre Gantois une source de déboires! On l'emprisonne à Venise et, subissant le sort des autres révolutionnaires avérés, il est condamné à mort. Heureusement, un carbonaro le sauve. Grâce à lui, il parvient à s'enfuir. A quel parti s'arrêter désormais? Celui de rentrer en Belgique. Partant, il erre à pied jusqu'à Liége. Là seulement, il lui est loisible de prendre le train. Finalement, il arrive à Gand, et sa famille reconnut à peine en ce grand garçon, hâve, décharné, misérable, l'enfant prodigue!

A ce moment Jean Portaels, habitant Gand, avait décidé de retourner à Bruxelles. Le caractère et le talent de Victor Lagye le séduisirent. Le maître jugea bon par conséquent de l'emmener et de l'associer à ses travaux. Dans la capitale, il collabora ensuite à la peinture des fresques ornant autrefois la chapelle des Frères de la doctrine chrétienne, à l'exécution picturale du fronton de l'église de Caudenberg, œuvres commandées au futur directeur de l'académie de Bruxelles; et, sans doute, s'il n'avait été appelé à Anvers par son concitoyen, le peintre Jean-Louis De Taeye et si, en cette ville, il n'avait contracté mariage, le 28 octobre 1857, avec Cécile Lambin, dont il eut trois enfants, — Victor qui fut journaliste à Bruxelles, et s'occupe actuellement d'industrie; Hortense, cantatrice, qui a épousé un peintre anversois, Van Besten, et qui réside avec son mari à Buenos-Ayres; enfin Raphaël, peintre et élève de son père, demeurant à Anvers; — si, disons-nous, le maître n'avait eu des raisons péremptoires pour s'installer dans la métropole commerciale belge, il serait resté à Bruxelles où la besogne ne lui faisait pas défaut.

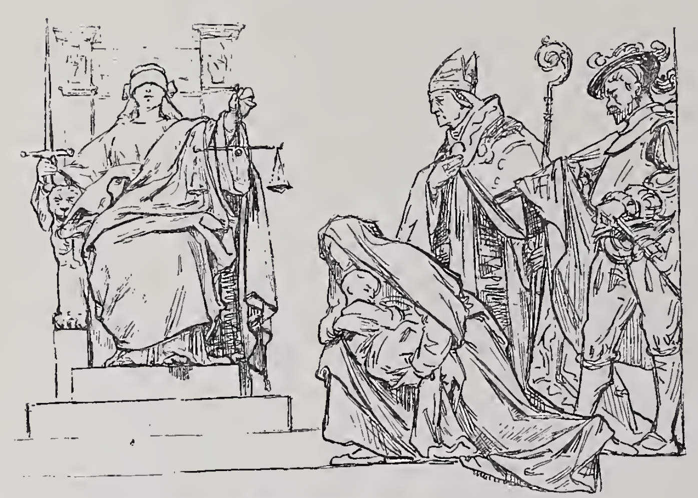


JULIAAN DE VRIENDT.
SAINTE-ÉLISABETH DE HONGRIE REPOUSSÉE PAR LES HABITANTS D'EISENACH,
FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE

Mais, il était temps pour Victor Lagye de s'occuper d'œuvres plus importantes. Ayant peint des tableaux et des copies afin d'assurer son existence et celle de sa famille, en 1861, il entreprit avec Jean-Louis De Taeye, la décoration du vestibule de l'université de Gand, achevée quelque vingt ans plus tard par Alfred Cluysenaar, car Lagye et De Taeye acceptèrent cette commande dans des conditions irréalisables. Enfin, après l'abandon de ces rêves de peinture monumentale, ayant séjourné à Gand, il s'installa de nouveau à Anvers. Le mouvement d'art archaïque suscité par Henri Leys y obsédait nombre d'artistes, désireux de l'égaler. Lagye se met à leur suite, ou plutôt se montre le plus enthousiaste de tous dans cette voie nouvelle, également le plus assidu de ceux qui, le dimanche, se réunissaient dans l'atelier du célèbre auteur des *Trentaines de Berthall de Haze,* formant un cénacle d'adeptes des théories chères au novateur : « Un jour dans le cours de l'une de ces affectueuses agapes, on décida d'orner de peintures décoratives la salle à manger de l'hôtel du maître, dit M. Edmond-Louis De Taeye dans ses notes sur les artistes belges contemporains. Et tous

les amis, tous les fidèles, s'attelèrent alors successivement à ce travail devenu historique ! On brossait entre deux verres de Madère ! Le maître dirigeait le tout, donnait le dernier coup de pinceau et achevait les parties esquissées. Lies, Van Reuth, Lagye, De Taeye, Albert De Vriendt même, qui, à cette époque, était élève de Victor Lagye, mirent la main à ces fresques, qui appartiennent aujourd'hui à la ville d'Anvers et dont la restauration a été, chose curieuse, confiée à l'auteur même de *La Magicienne*. »

Cependant, les soucis d'art de Victor Lagye furent contrariés par un deuil; il perdit vers ce temps son épouse dévouée. Ame sensible malgré ses dehors frustes, il chercha bientôt un dérivatif à ses douleurs dans une seconde union avec la sœur de sa première femme, Hortense Lambin, dont il eut encore trois enfants, — Cécile, qui a épousé M. William Lowengrove, ex-officier de marine, négociant établi à Buenos-Ayres; Benoni qui, après avoir passé par l'armée belge a donné sa démission pour devenir électricien et qui lui aussi séjourne à Buenos-Ayres ; enfin John, qui a passé également par l'armée belge, est entré dans la marine marchande, puis, étant au Congo afin d'y faire l'éducation des matelots noirs, y est mort en 1898 ; — et cette union fut contractée également à Anvers, le 9 mai 1866. Or, c'était la preuve d'un besoin d'affection, et ce besoin d'affection, augmenté du désir d'accomplir le bien, incita ensuite Victor Lagye à briguer des mandats politiques; ainsi fut-il conseiller communal et provincial libéral d'Anvers. Mais tout cela ne l'empêcha point de peindre, du moins ne le détourna que momentanément de l'art. Nombreux sont les tableaux signés par lui. Ses tableaux d'ailleurs étaient disputés par les amateurs et les marchands. Lagye aurait donc pu vivre largement tout en économisant. Néanmoins, son caractère insouciant ne le conduisit pas à s'occuper outre mesure de l'avenir. En 1890, abandonnant la politique, il rentre dans la vie privée et est nommé professeur à l'Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers. En 1891, il expose les peintures décoratives destinées à ornementer la salle des mariages à l'hôtel de ville d'Anvers, commande qu'il n'accepta qu'après avoir résilié ses fonctions publiques, tant il avait souci de ne pas être accusé de profiter de ses mandats politiques. Et, certes, la vie du brave Lagye a été fertile en épisodes divers. Mais, nous tenons à préciser ici un fait dont l'évidence est du reste certaine comme l'a dit encore M. Edmond-Louis De Taeye : « On a souvent présenté ce continuateur de Leys comme un véritable soldat d'aventure. Or, rien n'est plus faux. Evidemment l'hérédité lui avait donné un caractère spécial, doux et bon quoique fantaisiste, typique et pittoresque. Evidemment l'histoire de l'Italie contemporaine le vit se démêler comme un véritable lion au milieu des guérillas de Garibaldi ; mais il ne faut pas oublier que lorsque, après la prise



KAREL OOMS. — FRAGMENT DES PEINTURES MURALES DU PALAIS DE JUSTICE D'ANVERS (DESSIN ORIGINAL).



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JULIAAN DE VRIENDT. — NOËL EN FLANDRE.

(Musée de Bruxelles).

de Rome, l'endiablé Gantois revint dans sa ville natale, il avait à peine vingt-quatre ans! Et le farouche révolutionnaire, l'impitoyable spoliateur de l'Eglise n'était en somme qu'un éphèbe entraîné par sa fougue, son ardeur juvénile et surtout par son amour des aventures! »

Qu'écrire maintenant à propos de son œuvre? Ses productions peuvent être rangées en trois catégories; les premières sont plutôt romantiques, les secondes inspirées de la méthode de Leys, les troisièmes puisées dans l'étude du costume historique et peintes avec des préoccupations luministes contemporaines. Et si, durant toute son existence en tant qu'homme et en tant qu'artiste, Victor Lagye fit preuve de grande honnêteté, sa mort fut conforme à ses principes philosophiques : il décéda en libre penseur à Anvers, le 2 septembre 1896, et son enterrement civil eut lieu au cimetière du Kiel.

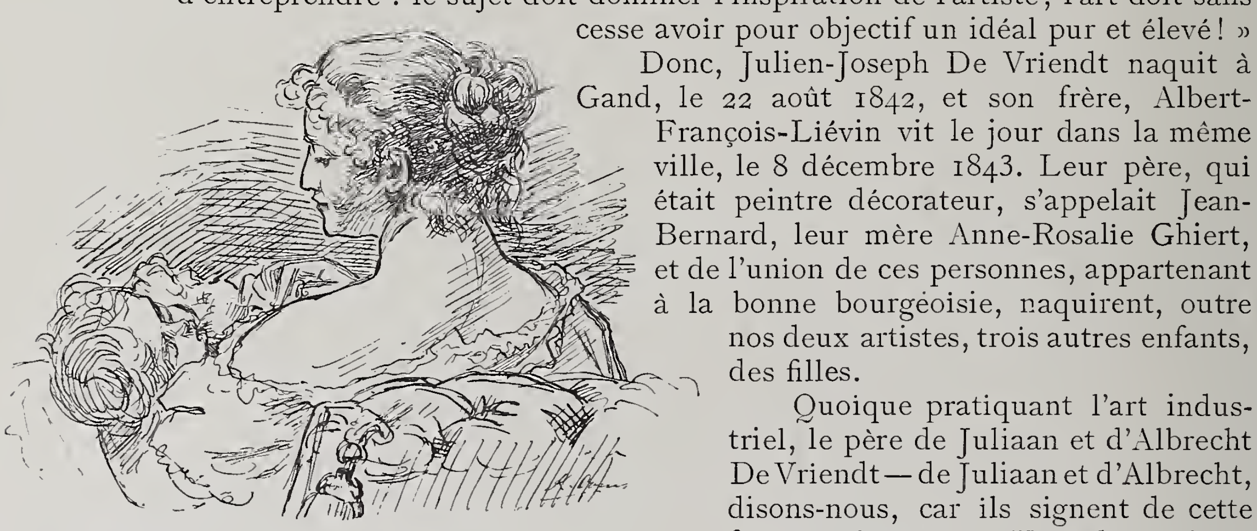


ALBRECHT DE VRIENDT. — ÉTUDE POUR UN PANNEAU DÉCORATIF, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

A la suite de Victor Lagye, parmi les artistes qui ont adopté la manière de voir d'Henri Leys, il convient de ranger encore François-Hubert Vinck et surtout Juliaan et Albrecht De Vriendt dont la vie est intimement unie, de même que leurs œuvres se ressemblent.

Ces deux maîtres ont tenu à confesser leur idéal dès l'année 1871, en publiant dans le journal flamand « De Zweep », sous le pseudonyme Floris, une sorte de manifeste reproduit en ce temps par le « Journal des Beaux-Arts » : « L'art belge contemporain manque d'orientation, constatèrent-ils en substance; ce n'est plus qu'un résultat de l'habileté, et il est matérialiste au lieu d'être spiritualiste. Les causes de cette décadence se trouvent dans l'intronisation chez nous de l'esthétique, en vogue à l'époque de la Renaissance italienne : les romanistes furent détournés, en effet, des principes nationaux antérieurs, et leur art fut purement plastique et sensuel, constituant ainsi un art tout opposé à celui des gothiques flamands, qui se proposaient d'atteindre le beau moral et expressif. Puis l'art de nos maîtres, travaillant sous le joug d'un idéal étranger, devint roccoco jusqu'à ce que David imposât ses théories. Le romantisme de 1830, lui-même, ne fut ensuite qu'un reflet du romantisme français, car, si l'on parla dans les Flandres de réformes, on se mit néanmoins à la remorque d'artistes qui s'étaient développés sous l'influence de la Renaissance italienne. Aujourd'hui, nous assistons à une invasion du matérialisme, le réalisme érigeant en dogme le règne exclusif de la matière, et de l'art est écartée toute idée. Un devoir incombe partant

aux spiritualistes, le devoir de combattre le réalisme essentiellement matérialiste, car l'art agonise étouffé sous le poids d'influences mauvaises. Quel est leur devoir encore? Le devoir de rejeter toute tradition pernicieuse et de retourner aux sources éternelles de vérité morale, aux sources spiritualistes génératrices de l'art flamand primitif. Mais avant toute chose, les artistes doivent pour ce faire réinstaurer chez eux les mœurs de nos ancêtres, ressusciter le caractère flamand, afin de devenir des artistes flamands dans toute l'acception du mot. Est-ce à dire qu'il faille adopter les formes anciennes? Nullement, mais faire revivre l'esprit de notre art national. Et, par conséquent, c'est la guerre aux théories étrangères, au matérialisme perfide, à tout ce qui est nuisible à l'expansion du génie propre à la race flamande, qu'il importe d'entreprendre : le sujet doit dominer l'inspiration de l'artiste; l'art doit sans cesse avoir pour objectif un idéal pur et élevé! »



KAREL OOMS. — LA JEUNE MÈRE, DESSIN ORIGINAL.

Donc, Julien-Joseph De Vriendt naquit à Gand, le 22 août 1842, et son frère, Albert-François-Liévin vit le jour dans la même ville, le 8 décembre 1843. Leur père, qui était peintre décorateur, s'appelait Jean-Bernard, leur mère Anne-Rosalie Ghiert, et de l'union de ces personnes, appartenant à la bonne bourgeoisie, naquirent, outre nos deux artistes, trois autres enfants, des filles.

Quoique pratiquant l'art industriel, le père de Juliaan et d'Albrecht De Vriendt — de Juliaan et d'Albrecht, disons-nous, car ils signent de cette façon;— le père De Vriendt inspira à ses fils, dès l'enfance, le goût de la peinture et de l'étude, surtout de l'histoire belge. Bientôt, ils firent donc partie d'un groupe de jeunes gens férus d'amour pour le beau, les lettres et les sciences historiques, parmi lesquels les Dillens, Louis Tydgat, Louis Van Biesbroeck, Paul De Vigne, peintres et sculpteurs fréquentant comme eux les cours de l'académie, groupe auquel se joignit, par affinité de goût, le fils du poète flamand Ledeganck. Mais cet amour de l'art vrai et de la culture intense de l'intellectualité ne les empêcha pas d'exécuter des travaux modestes : à l'aurore de leur carrière, ils travaillèrent en tant que décorateurs chez leur père. Enfin l'aîné, Juliaan, se hasarda à exposer, en 1864 à Anvers, un de ses essais de peinture, une toile intitulée *Marie-Madeleine enterrée par les anges* et, depuis lors, il n'a cessé d'envoyer des œuvres à toutes les expositions importantes belges et étrangères, ce tandis que son cadet, Albrecht, qui avait participé à un salon antérieur, à celui de 1864, en exhibant une *Sainte-Elisabeth,* montrait à ce même salon d'Anvers une variante de sa toile de début pour, à l'exemple de son frère, ne plus cesser d'envoyer jusqu'à présent de ses compositions à toutes les expositions importantes belges et étrangères.

Cependant, ce n'étaient là que des œuvres qu'ils jugeaient incomplètes; Juliaan se rend à Anvers peu après, afin de compléter son éducation artis-

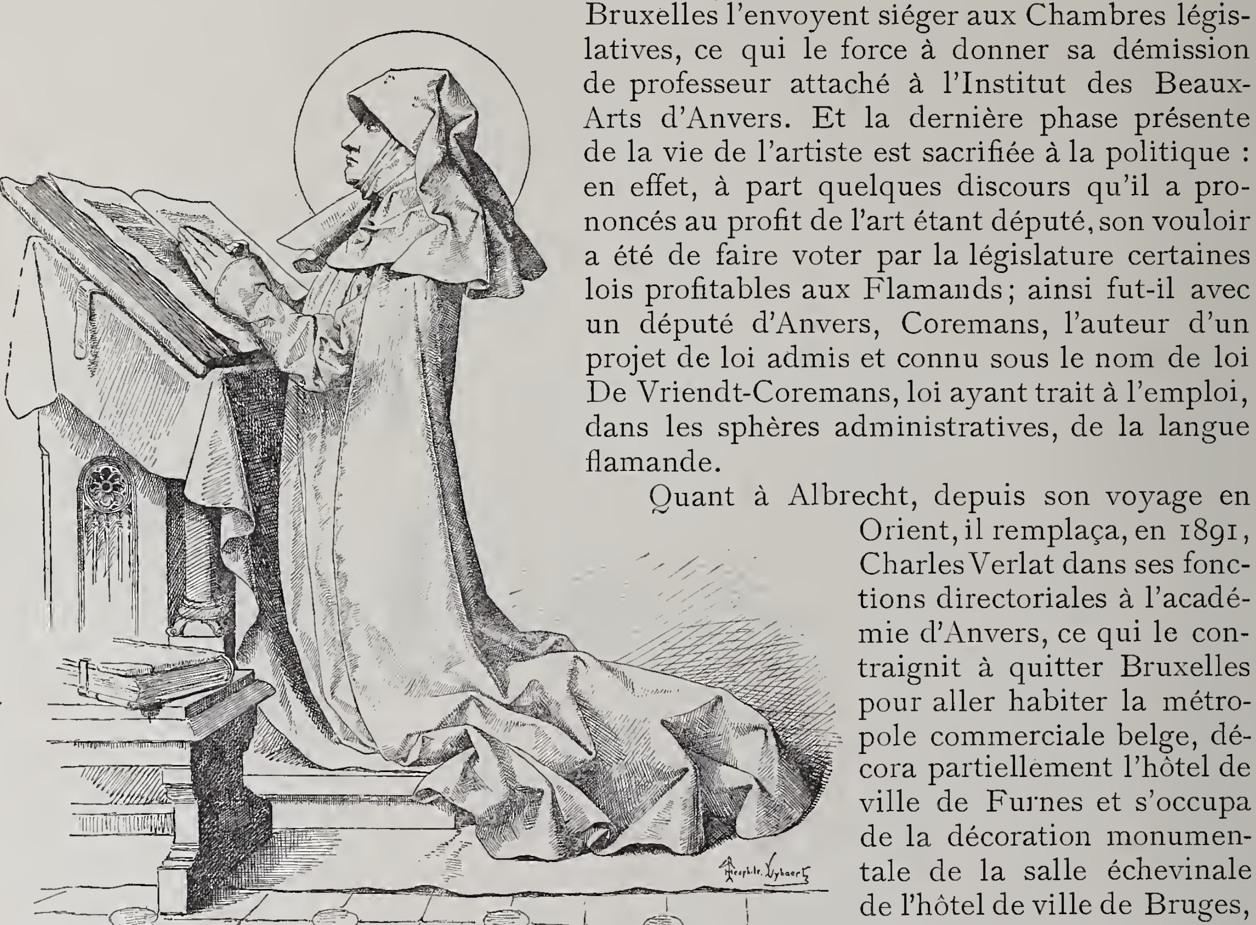
tique, et Albrecht reste à Gand. Puis, c'est Albrecht qui séjourne à Anvers, durant les mois que Juliaan retourne chez ses parents. Mais ces voyages décident de leur orientation esthétique. Faut-il le rappeler? Victor Lagye était devenu un fervent adepte des principes d'Henri Leys. Gantois comme les De Vriendt, ceux-ci trouvèrent en lui un ami et un exemple. Dès ce moment, plus de doute pour eux! Ce qui importe, c'est la rénovation de l'art flamand, en basant cet art sur les principes ancestraux, ainsi qu'ils se plaisent à l'écrire plus tard. Du reste, leur foi en cette méthode est vivifiée par le succès. A partir de 1866, ils signent des contrats de vente avec un marchand de tableaux; et, certes, ils eussent été heureux sans conteste si la mort de leur père, qu'ils adoraient, n'était venue jeter une ombre sur leur bonheur! Mais ils cherchent logiquement dans le travail l'oubli de leur douleur. Liés, disons-nous, par contrat à un marchand de tableaux de la capitale, les jeunes maîtres s'installent, pour vivre en commun, à Bruxelles. L'année suivante, en 1869, les voilà partis pour l'Allemagne : « Ce pays les tentait depuis longtemps, dit M. Edmond-Louis De Taeye dans ses notes sur les artistes belges contemporains. Le cadre pittoresque des vieilles cités germaniques semblait fait à souhait pour inspirer leurs savantes compositions et l'atmosphère esthétique spéciale qui régnait alors dans les œuvres des héritiers de Lucas Cranach et de Hans Holbein résumait nettement la force des charmes qu'ils rêvaient, c'est-à-dire l'amour du sol natal, la recherche des études historiques et la volonté de composer de grandes pages nationales intimement recueillies. » Toutefois, ce n'est pas la peinture seule qui les intéresse là-bas. Bons musiciens, ils s'enthousiasment pour Wagner, car décidément le génie de l'Allemagne, sous toutes ses formes, les hante; et l'esprit de la Germanie, de cette Germanie qui avait révélé à Leys son idéal, à Leys leur dieu, les ancre davantage dans leurs principes d'art, si bien qu'à partir d'alors, dès leur retour à Bruxelles datant de l'année 1869, ils ne songent plus du tout aux voyages!



WILLEM GEETS. — L'EXORCISME DE JEANNE LA FOLLE, DESSIN ORIGINAL.

Après le mariage d'Albrecht, qui épousa à Schaerbeek, le 10 avril 1880, Laure Fiévé, dont il a cinq enfants, encore après que celui-ci eût fait son voyage de noces en Italie, voyage resté sans influence sur le développement de sa personnalité, à la fin de cette même année 1880, les deux frères De Vriendt entreprirent alors seulement un grand voyage en Orient. Ils voient, en passant Paris, Marseille, Naples, visitent en artistes Alexandrie, Jaffa Jérusalem, le Caire, Brindisi et s'arrêtent à Venise, Milan, Bâle, Colmar, Strasbourg. Le but de ce déplacement était d'ailleurs déterminé : ils voulaient exécuter une série de vastes compositions religieuses, d'une précision historique et topographique rigoureuse; et, en réalité, ils peignirent ensuite une toile panoramique importante : *La Mort du Christ,* exposée à

Montaigu, et quelques scènes orientales. Juliaan contracte mariage à son tour avec Joséphine Delloye, le 18 octobre 1881, cérémonie qui eut lieu à Bruxelles, et de son union sont nés cinq enfants. En 1886, il devient président de l'Institut des Beaux-Arts d'Anvers, charge qu'il occupe jusqu'en 1889, tout en dirigeant un atelier de peinture, dépendant de cette école d'art. En 1893, il achève les peintures murales qui ornent la cour d'assises au palais de justice d'Anvers. En 1894, les électeurs catholiques de l'arrondissement de Bruxelles l'envoyent siéger aux Chambres législatives, ce qui le force à donner sa démission de professeur attaché à l'Institut des Beaux-Arts d'Anvers. Et la dernière phase présente de la vie de l'artiste est sacrifiée à la politique : en effet, à part quelques discours qu'il a prononcés au profit de l'art étant député, son vouloir a été de faire voter par la législature certaines lois profitables aux Flamands ; ainsi fut-il avec un député d'Anvers, Coremans, l'auteur d'un projet de loi admis et connu sous le nom de loi De Vriendt-Coremans, loi ayant trait à l'emploi, dans les sphères administratives, de la langue flamande.



THÉOPHILE LYBAERT. — SAINTE-ÉLISABETH DE HONGRIE, DESSIN ORIGINAL.

Quant à Albrecht, depuis son voyage en Orient, il remplaça, en 1891, Charles Verlat dans ses fonctions directoriales à l'académie d'Anvers, ce qui le contraignit à quitter Bruxelles pour aller habiter la métropole commerciale belge, décora partiellement l'hôtel de ville de Furnes et s'occupa de la décoration monumentale de la salle échevinale de l'hôtel de ville de Bruges, tout cela sans omettre la peinture de nombreux tableaux de chevalet.

Et s'il faut résumer la portée des œuvres dues aux deux frères De Vriendt, on peut dire que, conformément aux principes de Leys et de Lies, ils se sont évertués à restituer à l'art flamand ce que l'intronisation de la manière romaniste lui avait fait perdre au XVIe siècle, à savoir un cachet de spiritualisme basé sur le réalisme. D'ailleurs, à ce point de vue, ils sont en communion d'idées avec les autres successeurs de Leys plus ou moins talentueux, tels Théophile Lybaert, Willem Geets et Edmond Van Hove notamment. Car, si leurs œuvres à tous sont différentes lorsqu'on examine la perfection du faire, elles sont semblables lorsqu'on envisage l'idéal poursuivi par chacun d'eux pris individuellement, répétons-le : le désir de rénover l'art flamand



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ALBRECHT DE VRIENDT. — HOMMAGE RENDU A CHARLES-QUINT ENFANT.

(Musée de Bruxelles).

spiritualiste en le basant sur le réalisme. Mais, en ces dernières années, après la mort du magistral Henri Leys, cette tendance a été mise le plus souvent au service du cléricalisme. N'a-t-on pas vu le baron de Béthune fonder ce qu'on appelle « l'Ecole de Saint-Luc », pépinière d'ouvriers auxquels on inculque, ou plutôt auxquels on cherche à inculquer l'idéal des sublimes gothiques flamands sous prétexte d'art, mais en vérité pour servir les intentions de ceux qui, mêlant la religion du Christ aux préoccupations terrestres, prétendent trouver dans ses doctrines des moyens pour gouverner? Qui en doute? Des centaines de vulgaires artisans ont été façonnés à cette besogne. Leurs copies ineptes de merveilleux chefs-d'œuvre font pitié. La pensée des Van Eyck, des Memling, des Roger Van der Weyden, des Gérard David, enfin de tous les maîtres admirables qui ont sigillé en leurs œuvres les croyances d'une époque, a été prostituée par eux!...

Quoi qu'il en soit, Théophile-Marie-François Lybaert naquit à Gand, le 16 juillet 1848 et y épousa le 14 mai 1887, Justine-Marie Temmerman dont il n'a pas d'enfants. L'un des trois fils d'un peintre décorateur héraldique, Jean-Baptiste et de Marie-Louise Coppejans, il eut toujours des exemples de goût sous ses yeux, fut admis très jeune à l'académie et exposait déjà à vingt ans un Christ, toile qui déplut! Un peu découragé, certes, mais aussi forcé de travailler pour gagner son pain quotidien, il fit dès lors de la peinture de commerce destinée à l'exportation, et vendit aux Américains des quantités de marquises poudrées et de jolies soubrettes en costume pompadour, des laquais chamarrés de galons, des dames à paniers, en un mot toutes les figurines à la mode que le bourgeoisisme d'outre-Manche préfère aux tableaux de mérite que la haute critique n'a pas encore cotés, et cela avant d'aboutir à la peinture religieuse inspirée de la manière gothique, manière qu'il pratique avec moins de liberté d'allure que Willem Geets, qui s'est surtout appliqué aux sujets de genre, d'histoire et de genre historique.



EDMOND VAN HOVE. — BRUGES LA BELLE, PANNEAU DU TRIPTYQUE « LES TROIS VILLES SŒURS », DESSIN ORIGINAL.

Ce maître, ancien directeur de l'académie de Malines, fils unique de Jacques, employé au bureau des recettes du chemin de fer belge, et de Marie-Thérèse Mutsaerts, vint au monde en cette ville, sa résidence actuelle, le 20 janvier 1838 et y épousa, le 7 juin 1871, Emilia De Bruyne, dont il a quatre enfants. Dès sa jeunesse, il montra des dispositions pour l'art; car de 1854 à 1856, il fréquenta l'académie d'Anvers, après avoir étudié quelque peu le dessin et la peinture dans la ville archiépiscopale, et des succès d'élève couronnèrent

ses efforts. Mais, plutôt porté vers la peinture réaliste que vers la pratique de la peinture romantique, il ne tarda pas à exposer des pages marquant ses préférences, entre autres, en 1867 : *L'Enterrement de Mgr Sterckx, cardinal-archevêque de Malines,* toile non exempte d'un certain archaïsme résulté d'une admiration absolue vouée aux tableaux gothiques, admiration que le maître nourrit toujours et qui est visible dans ses nombreux tableaux, tous d'une exécution minutieuse et d'une composition savante, aussi minutieux et aussi savants que les dessins de tapisserie qu'il a imaginés pour la maison Bracquenié, de Malines, et dont de beaux spécimens se trouvent dans la salle de réunion du Sénat belge, faire minutieux et savant qui se retrouve également dans ses eaux-fortes.

Le Brugeois Edmond Van Hove, qui réside également sans cesse dans sa ville natale, l'antique Venise du Nord, vint au monde le 7 juin 1851. Son père, qui s'appelait Jean, était barbier et tenait un petit magasin d'épicerie; sa mère se nommait Isabelle Hooghuys, et de l'union de ces personnes naquirent onze enfants, morts la plupart en bas âge.



JULIAAN DE VRIENDT. — LA VEILLÉE DE SAINTE CÉCILE, DESSIN ORIGINAL.

Ces détails font comprendre aisément que le jeune homme, dès qu'il voulut s'adonner à l'art, dut lutter pour l'existence. En 1871, le voilà à Paris faisant de la peinture sur verre et peignant des éventails, afin d'avoir des ressources pour fréquenter les cours de l'École des Beaux-Arts en tant qu'élève d'Alexandre Cabanel. En 1878, il retourne à Bruges sans trop aspirer à quitter cette ville, sauf pour visiter quelque peu la Hollande, et, l'année suivante, le 4 septembre 1879, il y épouse Honorine-Adelaïde-Désirée Velle qui lui a donné quatre enfants, deux fils et deux filles.

De son retour à Bruges, date définitivement la manière gothique du maître : au Louvre déjà il s'était enthousiasmé pour les œuvres des primitifs, mais la vue de Van Eyck, de Memling et de Pourbus le décida à suivre leur procédé en essayant de le moderniser. On s'imagine partant ses sujets préférés, sujets rappelant ceux qui étaient chers à ces artistes et surtout à Quentin Metsys et aux imitateurs de ce dernier : savants, orfèvres, faïenciers, alchimistes, banquiers, docteurs, scènes religieuses et portraits. Et, en effet, tels sont les motifs habituels qu'il a rendus et qu'il rend d'un pinceau expert sans atteindre, pas plus d'ailleurs que ses émules contemporains en archaïsme, la sévérité du procédé, la puissance d'exécution et le style élevé distinguant les œuvres des sublimes Flamands du XVe et du XVIe siècle, ses modèles. Pourtant, quelques compositions intitulées : *Historia — Tempus — Legenda,* triptyque ; *Alchimie — Sorcellerie — Scolastique,* un autre triptyque; son retable peint pour l'église Saint-Gilles à Bruges et représentant *La dernière Cène, L'Apparition de Jésus à saint Thomas, Saint-Bernard et Sainte-Lutgarde, Saint-François de Sales* et *La bienheureuse Marguerite-Marie Alacoque,*

vaste polyptique agrémenté encore d'anges, aussi bien qu'un troisième triptyque rappelant les villes sœurs : Bruges, Gand et Anvers; ces triptyques et ce polyptique sont des pages importantes dans son œuvre, disons-nous, et en dehors de ses conceptions coutumières, plus modestes de proportions.

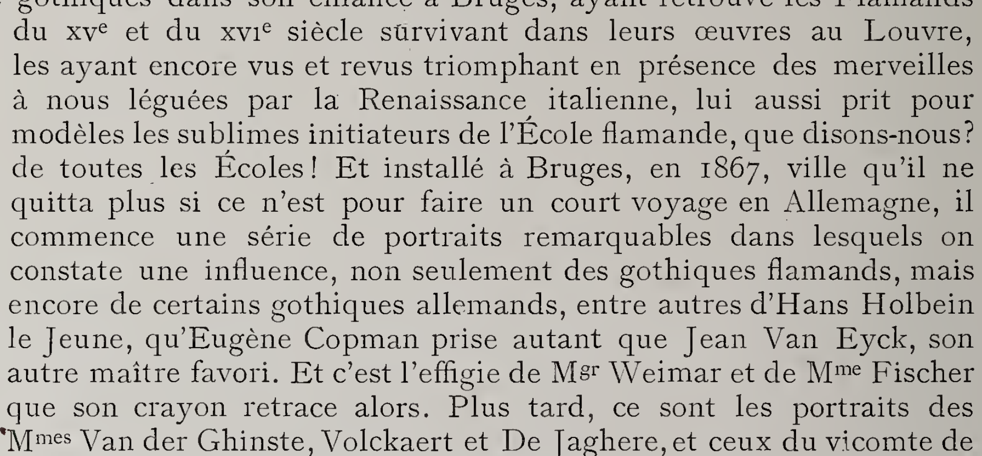
Et Bruges, qui en définitive a inspiré Edmond Van Hove, a inspiré encore et inspire toujours un autre artiste brugeois, le graveur-dessinateur Eugène-Jean Copman, né le 5 décembre 1839, en ce sens que, soucieux également des traditions gothiques, il se plaît à admirer les œuvres des mêmes modèles et à rivaliser avec eux tout en interprétant à sa façon la nature.

Orphelin dès sa plus tendre enfance, Eugène Copman, fils de Eugène-Auguste Copman et de Anne-Jeanne-Caroline Van Tours, trouva chez d'humbles religieux, les Frères de la charité, des protecteurs, des soutiens dans le principe, des admirateurs et des amis dans la suite; car il fut quasiment élevé par ces religieux et ne les a guère quittés, sauf durant le temps nécessaire à ses voyages d'étude, et, célibataire, il habite actuellement encore leur couvent, rue Sainte-Catherine, à Bruges. Ses débuts dans la carrière artistique furent remarquables : fréquentant l'école des Frères de la charité, il se distinguait déjà par des dessins à la plume d'un fini étonnant, d'une minutie extraordinaire, ornant actuellement un des parloirs principaux de la maison conventuelle, et, élève de l'académie de Bruges, il exécuta vers l'âge de dix-neuf ans une étude d'après un bas-relief grec, qui figure au musée communal de Bruges. Mais le souci d'une éducation esthétique plus complète le pousse à se rendre à Anvers, et il s'y rend en 1860. Nicaise De Keyser avait en ce temps la direction de l'académie de cette ville. Sans qu'on puisse donc dire que ce dernier fut le professeur de Copman, il n'en est pas moins certain que celui-ci travailla sous sa gouverne. Quoi qu'il en soit, notre futur maître obtint dans la métropole commerciale belge les mêmes succès qu'il avait obtenus dans sa ville natale; il produisit notamment lors d'un concours, un dessin académique qu'on assure être un modèle du genre. Cependant, l'année suivante, le prix de Rome pour la gravure — encore une fois un modèle du genre, au sens de quelques-uns compétents en la matière — lui est dévolu et, bientôt, avant de se rendre en Italie, il est admis parmi les premiers à l'École des Beaux-Arts de Paris, où il persévère dans ses études. Enfin, il se trouve, vers 1865, à Rome avec de ses compatriotes peintres et sculpteurs, entre autres Meerts, Hennebicq, Van der Ouderaa, Samain, Van den Kerckhoven, et il continue naturellement à étudier la gravure. Toutefois dès ce moment, lui qui avait jugé avec raison que la gravure à notre époque est un art plutôt périmé et qui, en conséquence, s'était appliqué principalement au dessin, renonce presque complètement au burin pour s'attacher avec amour au maniement du crayon et de l'estompe, si bien que c'est un dessin

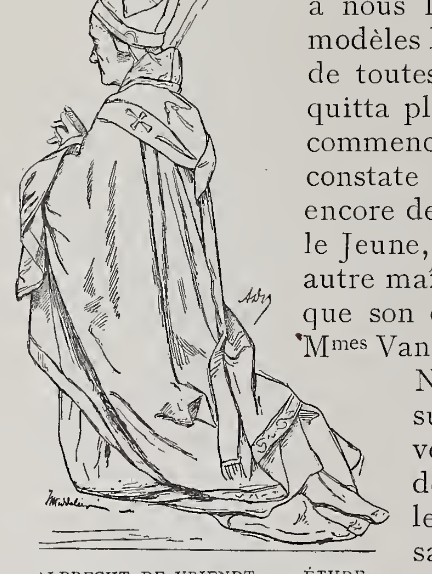


JULIAAN DE VRIENDT. — FEMME EN PRIÈRE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

qui constitue son premier envoi réglementaire au gouvernement, un dessin d'après la *Madone de Foligno* considéré comme étant assez important pour être placé d'emblée au musée de Bruxelles où il se voit encore. Et, ce nouveau succès le convainc de l'excellence de son vouloir d'être dessinateur et, en outre, le pousse à renoncer presque complètement au métier de copiste qui lui déplaisait dans la gravure, afin de créer vraiment, d'interpréter la nature selon son idéal; et le portrait le conduit à l'affirmation de sa personnalité.



Mais cette personnalité, sur quoi est-elle basée? Entouré des chefs-d'œuvre gothiques dans son enfance à Bruges, ayant retrouvé les Flamands du xve et du xvie siècle survivant dans leurs œuvres au Louvre, les ayant encore vus et revus triomphant en présence des merveilles à nous léguées par la Renaissance italienne, lui aussi prit pour modèles les sublimes initiateurs de l'École flamande, que disons-nous? de toutes les Écoles! Et installé à Bruges, en 1867, ville qu'il ne quitta plus si ce n'est pour faire un court voyage en Allemagne, il commence une série de portraits remarquables dans lesquels on constate une influence, non seulement des gothiques flamands, mais encore de certains gothiques allemands, entre autres d'Hans Holbein le Jeune, qu'Eugène Copman prise autant que Jean Van Eyck, son autre maître favori. Et c'est l'effigie de Mgr Weimar et de Mme Fischer que son crayon retrace alors. Plus tard, ce sont les portraits des Mmes Van der Ghinste, Volckaert et De Jaghere, et ceux du vicomte de Nieulant, de Mgr De Brabandere, évêque de Bruges, du successeur de celui-ci, Mgr Waffelaert et du cardinal-archevêque de Malines, Goossens, qu'il exécute. D'ailleurs, en 1889, de ces œuvres et beaucoup d'autres furent exposées par le maître à Bruxelles, à la salle Marugg. A vrai dire, ce salonnet particulier fut une révélation pour la plupart des artistes et des amateurs de la capitale. Sans doute, Eugène Copman, lors de l'Exposition universelle de Londres en 1872, avait vu apprécier sa *Madone de Foligno*, qu'on lui avait dit être une des œuvres les plus importantes de la section belge de dessin et de gravure, au sens du ministre de l'Intérieur, baron Kervyn de Lettenhove, qui du reste confirma au maître cet hommage rendu à son talent. Sans doute, on s'était plu à admirer sa manière patiente quand, en 1880, à l'Exposition historique de l'Art Belge, le jury, ayant auguré de la valeur de cette même *Madone de Foligno*, l'avait prise au musée de Bruxelles pour l'exhiber momentanément à une place d'honneur, encore une fois, dans la section de dessin et de gravure à côté du *Portrait de Mme Fischer*. Mais l'artiste, préoccupé de son travail laborieux en province, n'avait pas songé à rappeler ces succès par des expositions multiples de ses travaux; et, nous le répétons, quand on vit la réunion de ses portraits à la salle Marugg à Bruxelles, ce fut une révélation d'une imagination honnête, consciencieuse, pour la plupart des artistes et des amateurs de la capitale, qui ont vu figurer avec plaisir, plus tard, des conceptions du graveur et dessinateur brugeois, par exemple les portraits de Mme Van der Ghinste et celui de Mme De Jaghere, à l'Exposition des portraits



ALBRECHT DE VRIENDT. — ÉTUDE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

EUGÈNE COPMAN.

PORTRAIT DE SON ÉMINENCE LE CARDINAL ARCHEVÊQUE DE MALINES.

des maîtres du siècle. Quand, en 1897, Eugène Copman eut terminé le portrait du cardinal-archevêque de Malines Goossens, un critique, résumant en quelque sorte son œuvre, écrivit dans le « Journal de Bruges » : « Tout le monde connaît, pour les avoir contemplés avec respect et émotion, les superbes portraits d'Eugène Copman. La galerie des personnes par lui reproduites était déjà marquante, elle vient de s'enrichir d'un nouveau chef-d'œuvre. Copman ne travaille qu'avec du noir, mais ce noir il le manie avec une délicatesse, une finesse, une fragilité, qui ne sont ni à définir, ni à décrire. Le peintre pour faire du modelé, pour donner de la vigueur, a à sa disposition toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Copman n'a au bout de son estompe que de la terre noire. De cette matière ingrate, il tire les effets les plus extraordinaires, les plus chatoyants, les plus éblouissants... Le cadre dans lequel il enferme son personnage nous fait songer aux œuvres maîtresses des graveurs du siècle de Louis XIV, dont les procédés semblaient perdus pour la postérité et que Copman a incontestablement retrouvés. Que faut-il dire du personnage lui-même? Il vit, il se meut, il veut nous adresser la parole. Il se présente à nous avec son caractère, ses qualités du cœur et de l'esprit, que nous découvrons sur ses traits fins, bons et distingués. La soie l'entoure avec ampleur ; l'artiste trouve encore ici l'occasion de faire éclater son talent ; l'étoffe, les accessoires sont étudiés, fouillés, avec un soin qui tient de l'invraisemblable. C'est à la fois fin, exquis, captivant et saisissant... Certains maîtres se font remarquer par des œuvres largement traitées, vibrantes de tons. L'impression qu'ils nous laissent ne dure généralement qu'un moment; elle s'éteint plus vite que celle que nous donnent des œuvres pénétrées de l'âme de l'artiste — qui sont ainsi psychologiques et qui nous fascinent. Copman est de la dernière école. On garde l'ineffaçable souvenir de ses chefs-d'œuvre ; l'émotion ressentie est bienfaisante et perdure. Pour ce motif nous contractons une conséquente dette de sincère gratitude envers le maître, dont les travaux passeront à la postérité, et qui y fera en même temps entrer les heureux mortels par lui burinés. »



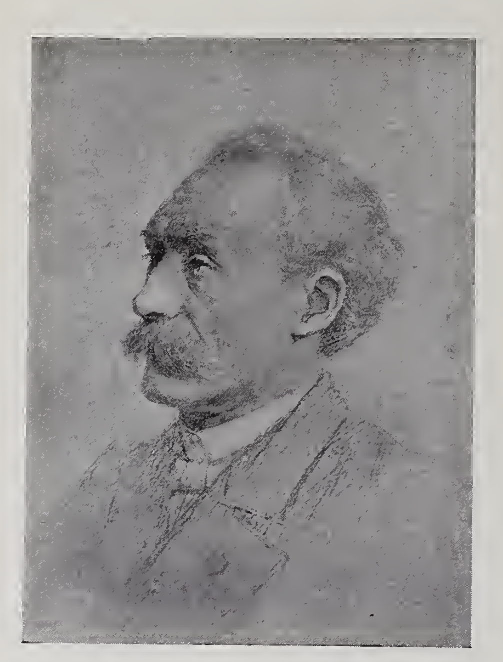
WILLEM GEETS. — MÉPHISTOPHÉLÈS ET MARTHE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

Cependant, si tant est que le délicat Joseph Lies, le grand Henri Leys et les imitateurs de celui-ci basèrent leur art sur les traditions ancestrales réalistes, sur les préceptes des gothiques flamands et allemands, deux coloristes anversois d'énorme valeur, Jan Stobbaerts et Henri De Braekeleer allèrent plus loin qu'eux dans le sens de la vérité : nous entendons qu'ils se plurent bientôt — car dans le principe ils furent aussi influencés par les idées précédentes — à puiser leurs sujets dans l'étude plus exclusive de la nature telle qu'elle se présente aux yeux du corps, voulant jusqu'à un certain point

faire abstraction de l'idéalisme qu'on découvre chez les prérubéniens, Lies, Leys et ses disciples.

Donc d'une probité artistique rare en cette fin de siècle, Jan Stobbaerts est de ceux qui méritent le respect et l'affection, car ce n'est pas seulement un grand peintre, mais encore un homme d'une simplicité charmante ainsi que le fut d'ailleurs Henri De Braekeleer, aussi probe en tant qu'artiste, aussi digne de respect que lui !

L'autre jour, nous sonnions chez le maître, rue Vifquin, à Schaerbeek. Point de domestique cérémonieux pour introduire, mais l'artiste lui-même : il était vêtu d'un costume en velours à côtes gris, coiffé d'un vieux chapeau panama, et tenait en main une longue pipe hollandaise. Et tel que nous le voyions, tel nous l'avions vu pendant des années à Woluwe-Saint-Lambert, où en ce temps-là, vers 1890, notre désir de peindre le plein air nous avait fait nous installer. Même, ce fut notre séjour là-bas qui incita le puissant animalier à se rendre dans ce village, et sa détermination n'a pas dû lui déplaire depuis, car, en cette oasis de la banlieue bruxelloise, il a découvert des coins d'étables prestigieux de couleur, motifs qui ont servi à ses plus récents tableaux.



PORTRAIT DE JULIAAN DE VRIENDT, FAC-SIMILE D'UN DESSIN D'AUGUSTE DANSE.

Ah ! c'était une chose délicieusement naïve que cette vie à la campagne avec l'excellent homme ! Jan Stobbaerts arrivait régulièrement le matin vers les dix heures. Il visitait le brave peintre hollandais, A.-J. Madiol, qui résidait et réside également à Woluwe-Saint-Lambert, ou s'installait chez nous. Alors, de son parler lent, il improuvait ou approuvait telle ou telle toile, et quand il disait « 't Is hardigh ! » — « Ce n'est pas mal ! » — nous considérions son avis comme une louange sans pareille, notre ami étant aussi sévère pour les autres qu'il l'est pour lui-même. Puis, il allumait sa pipe, racontait moitié en flamand, moitié en français, ce qu'il avait lu dans « son » journal, pendant le trajet d'une demi-heure fait en chemin de fer de Bruxelles à Woluwe-Saint-Lambert, continuait parfois la lecture de « son » journal et, à onze heures moins le quart, heure militaire, il se levait pour aller peindre dans l'une ou l'autre étable, chez un De Becker, un Van Hove ou un Van den Berghe quelconque. Là, il travaillait jusqu'à cinq heures exactement, ni plus longtemps, ni moins longtemps, revenait faire un bout de causette et reprenait le train vers Bruxelles, à six heures, pour recommencer le même manège le lendemain !

Connaissez-vous les œuvres des petits maîtres flamands et hollandais du XVIIe siècle ? Elles sont précieuses par l'exécution fidèle et la couleur magique. Eh bien, les tableaux de l'animalier anversois, apparentés à ces toiles savoureuses, séduisent comme elles, non par l'élévation de la pensée, mais par l'interprétation réaliste. Et justement voilà ce qui charme et révèle la vie de leur auteur, car n'est-ce pas que, si l'écriture détermine le caractère

d'un homme, la peinture raconte la vie d'un artiste mieux que de longs discours? Il est même intéressant au possible de deviner une à une les minutes d'âme vécues par les hommes de talent ou de génie en contemplant leur geste artiale, et nous avouons tout le plaisir que nous procure l'admiration des étables et des tableaux de plein air dus à Jan Stobbaerts, en songeant à son existence passée et présente.

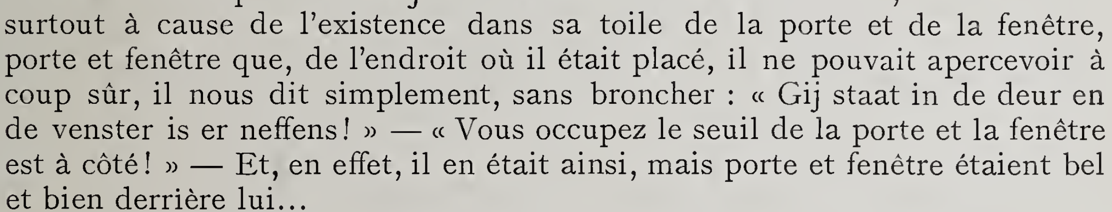
Mais ceci ne veut pas dire que le célèbre animalier, le plus grand peintre en ce genre de l'École belge actuelle, le seul peut-on affirmer depuis la mort d'Alfred Verwée; ceci ne veut pas dire assurément que Jan Stobbaerts se contente de copier textuellement ce qu'il voit; au contraire, son travail est de combinaison : il choisit dans la nature les objets qui lui plaisent. Par un groupement habile de couleurs et de formes, il en fait des merveilles. Et ses tableaux semblent si vrais, quoique agencés, parce qu'il a une science absolue du métier et une vision simple de l'objectivité.

A ce propos, il nous souvient d'une aventure qui ne manque pas de piquant.



JAN VERHAS. — PORTRAIT.

C'était à Woluwe-Saint-Lambert, toujours. Un matin, désireux de voir le travail du maître, nous l'accompagnions dans « son » étable. D'abord, il fit ses préparatifs d'installation, mit des chaussettes en laine fort grosse, fourra ses pieds dans de vastes sabots, arrangea sa palette, invariablement propre comme celle d'une demoiselle, l'amorça de couleurs, enfin plaça sur un chevalet de campagne une toile à peu près achevée. Et, à ce moment, nous pensâmes que soudain la berlue nous avait frappé! Dans l'étable d'un ton argentin, nous observions des vaches blanches, pas de porte ni de fenêtres, du moins à même d'être vues par l'artiste! Cependant, sa toile superbe était d'un ton doré, avec des vaches rousses et noires et, sur le côté, éclatait la lumière pénétrant par une porte et une fenêtre! Alors, comme nous exprimions à Jan Stobbaerts notre étonnement, surtout à cause de l'existence dans sa toile de la porte et de la fenêtre, porte et fenêtre que, de l'endroit où il était placé, il ne pouvait apercevoir à coup sûr, il nous dit simplement, sans broncher : « Gij staat in de deur en de venster is er neffens! » — « Vous occupez le seuil de la porte et la fenêtre est à côté! » — Et, en effet, il en était ainsi, mais porte et fenêtre étaient bel et bien derrière lui...



Vrai, ceci peut paraître très bizarre! Toutefois, la conclusion que l'on en tire s'impose : Jan Stobbaerts n'est pas un copiste servile de la nature, mais un créateur. De son œuvre en réalité se dégage une poésie intense. Il chante le triomphe de la matérialité. Qu'il peigne ses animaux et ses personnages, soit dans des intérieurs, des écuries ou des étables, soit encore en plein air, sous un ciel gazé de gris ou sous un ciel ruisselant de feu, toujours c'est cela qu'on y retrouve avec une force d'expression que nul n'atteint comme lui. Car coloriste dans l'âme, né pour peindre, il saisit les nuances les plus infinitésimales de la nature, et sa conception de l'être est telle qu'on rêve devant ses toiles au bonheur de vivre d'une vie toute matérielle!

Mais ce beau peintre flamand, le dernier peut-être de sa race, n'a

pas goûté les ivresses du succès populaire et, depuis ses débuts, qui datent de 1857, il a lutté toujours et sans cesse pour imposer son idéal, son idéal presque d'un initiateur !

Un journal d'art a publié, au mois de juin 1896, une lettre intéressante du maître, à propos de la mort de Flor. Crabeels, lettre constituant un véritable document historique et dans laquelle l'auteur dit, après avoir nié que l'artiste défunt fut, avec Isidore Meyers, un des premiers à rejeter la convention académique :

« Voici la vérité pour rectifier. Ma première exposition, Bruxelles



JAN STOBBAERTS. — UNE DISTILLERIE ANVERSOISE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

1857, *Étable,* peinte tout à fait d'après nature, dans l'étable même de Dekeersmaekers « Koeiboerderij geuzenring », vous devez avoir connu cela, vous, Anversois comme moi. En 1858, Anvers-Exposition *Les Enfants du bûcheron,* peint d'après nature à Magertsalle, à près de 3 lieues d'Anvers, et la même année au même Salon, Henri De Braekeleer exposait pour la première fois *Un Faucheur,* nous étions déjà désignés à l'académie comme des révolutionnaires... C'est en 1864, seulement qu'Isidore Meyers et Jacques Rosseels sont venus avec un premier essai d'après nature (exposition d'Anvers) ayant pour titre l'*Assoupissement de la nature.* Après cet essai, même très heureux, ils sont de nouveau retombés dans le paysage romantique à la Vanderpoorten et Dejong, avec des lointains bleus d'outre-



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JAN STOBBAERTS. — LA CUISINE D'UN ZOOLATRE.

(Collection Léon Lequime, à Bruxelles.)

mer, des jaunes, des bruns, du bitume même, en 1871 et 1872 je me suis rendu à Termonde sur leurs instances pour leur donner un peu de courage et indiquer par la couleur et la brosse la route à suivre, au directeur comme au professeur, qui m'avait dit plus d'une fois qu'il était las et décidé à abandonner la peinture... C'est alors, à cette époque, que notre manière de voir, et de peindre d'après nature a pris une grande extension. Crabeels et Heymans ne nous ont suivi décidément qu'en 1866... Voilà de l'histoire, vérifiez là. »

Donc au lieu de satisfaire les caprices de la foule comme les fabricants de



HENRI DE BRAEKELEER. — UNE BOUTIQUE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

peintures, il a prétendu imposer son idéal à lui. Quelques-uns le comprennent, beaucoup l'ignorent. Mais voilà! l'heure de la gloire décisive a sonné pour l'honnête homme, pourtant après combien de luttes!

Jean-Baptiste Stobbaerts, connu dans le monde des arts sous le prénom de Jan, naquit à Anvers, le 18 mars 1838, de Martin-Joseph, exerçant la profession de menuisier, et de Jeanne-Rosalie Pardon, personnes qui n'eurent d'autre postérité; et le maître, lui, qui a deux enfants, épousa à Anvers, le 4 mai 1868, Régine Haagen.

Nonobstant sa modeste origine, Jan Stobbaerts prétend que sa famille est de souche noble — ce qui importe peu, par exemple! — et qu'on en retrouve des traces dès le xvie siècle — ce qui importe aussi peu! — Quoi qu'il en soit, à l'âge de six ans, il était orphelin, sans fortune, confié aux

soins de ses proches, qui ne songèrent nullement à lui donner la moindre instruction, si bien que, lorsqu'il eut à peu près huit ans, on le plaça chez un ébéniste pour lui apprendre un « métier honnête »; que chez celui-ci, on le chargea de réunir en tas, au moyen d'une façon de râteau, fait d'une latte à l'extrémité de laquelle était fixée une planchette, les copeaux; qu'il porta cette marchandise aux clients de son patron, ou bien, autre occupation non moins primordiale, qu'il prépara la colle et veilla à ce que le feu allumé pour la chauffer ne s'éteignît pas...

Ces besognes ne lui plaisaient que tout juste! Aussi quelques jours plus tard, s'enfuit-il, erra-t-il par la ville, n'osant rentrer chez ceux qui l'hébergeaient. Enfin, après avoir vagabondé de ci de là, il fut reçu chez un autre ébéniste qui, lui, avait pour spécialité la fabrication des couvercles de tabatières...



EDMOND VAN HOVE. — LA VIERGE-MÈRE, PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE : SAINT LUC, LA VIERGE-MÈRE ET SAINT JEAN

Peut-être l'apprentissage de Stobbaerts, chez cet ébéniste s'occupant vaguement d'art industriel, est-il cause de la vocation artistique du peintre flamand. En tout cas, un matin, le maître ébéniste trouva son apprenti en train d'examiner avec curiosité, sous l'établi, un couvercle de tabatière sculpté qu'un dérangement quelconque avait fait choir : — « Tu n'en ferais pas autant, dit-il au gamin. » — « Mieux que cela! répondit celui-ci. » — « Ah! bien oui! C'est ce que nous verrons. Tiens; voilà des outils et du bois, mais si tu les abîmes, gare... » Et le soir venu, Jan Stobbaerts avait non pas copié le couvercle d'une vulgaire tabatière, mais créé d'une pièce, en sculpture naïve, une tabatière simulant un livre de prières, avec tant de perfection que ce fut un triomphe, que les exclamations d'étonnement tenaient du délire chez le maître ébéniste, et que le voisinage attiré faisait chorus : — « Mais ce n'est pas fini! déclara sérieusement l'apprenti. » Et, en effet, le lendemain, la tabatière était polychromée et placée bien en vue dans l'atelier, de même qu'au temps jadis, on plaçait bien en vue les chefs-d'œuvre faits pour l'obtention de la maîtrise, au sein des anciennes gildes flamandes! D'ailleurs, le culte des vieilles traditions était conservé religieusement encore à Anvers, puis la tabatière de Stobbaerts était ce qu'il y avait de plus beau dans la boutique : c'était peinturluré...

Monté en grade, dans un milieu où toute preuve d'un talent artistique, si infime soit-il, a une singulière influence pour faire exagérer les mérites, — nous en avons la preuve dans les réceptions enthousiastes faites, en Flandre, aux « primus » des académies et aux lauréats des concours de Rome, célébrités d'un jour, souvent oubliées hélas! le lendemain, — « le petit, » tel on l'appela désormais, vit sa position améliorée : il ne porta plus du tout des copeaux aux clients ; ses occupations, d'une nature plus élevée, se bornèrent à chauffer la colle, à équarrir le bois et à jouer, après les heures de travail,

avec les aides d'un statuaire voisin, Jan Van Arendonck, qui jouissait à cette époque d'une certaine réputation; et ceux-ci stimulèrent l'ardeur au travail de Jan Stobbaerts et l'entraînèrent aux leçons du soir de l'académie, où le futur peintre flamand modela une collection de minuscules Christ en croix.

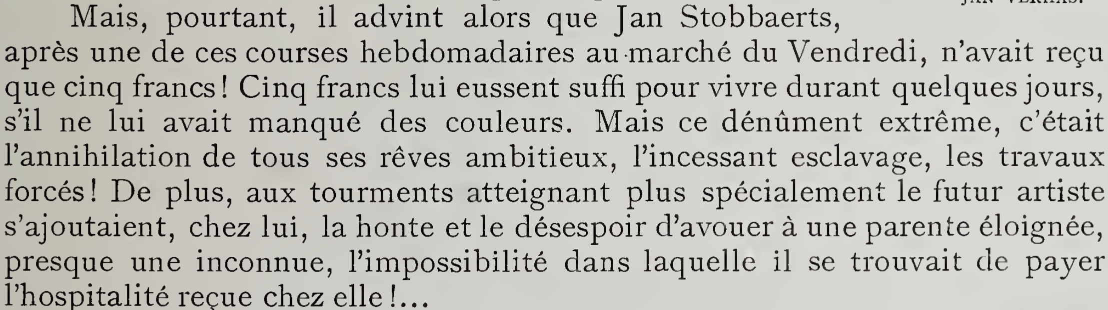
Mais son rêve était de devenir peintre, rêve qui ne le quittait jamais, l'obsédait sans cesse. Et comme ses proches voyaient qu'il fallait s'incliner devant cette volonté déterminée, on le conduisit chez un peintre en bâtiment.

Le bonheur de l'enfant fut immense d'abord, mais suivi d'une désillusion complète lorsqu'il fallut se mettre à crépir à la chaux des façades. Cela était absolument en contradiction avec son idéal : ce n'était pas faire de la peinture cela! Il obtint alors de son patron l'autorisation de peindre des bois et des marbres, peintures qu'il n'avait jamais exécutées, quoi qu'il prétendît le contraire, toutefois, il s'en tira assez bien en copiant des fragments de bois et de marbres. Puis il peignit encore des fleurs et des fruits, destinés à servir de décorations à des stores; et ces prouesses le firent embaucher par un peintre-décorateur ayant entrepris la décoration de l'église Notre-Dame, lors des cérémonies qui eurent lieu à l'occasion de la proclamation du dogme de l'Immaculée-Conception.



JAN VERHAS. — PORTRAIT.

Cependant l'hiver amena la fin du travail et le commencement de la misère pour Stobbaerts. L'ouvrier ne perdit point courage malgré tout. Il se dit qu'à l'aide de gravures, il parviendrait aisément à peindre des tableaux vendables aux marchands de bric à brac; et il fit ce que David Teniers avait fait au XVIIe siècle, s'il faut en croire la légende : il erra d'échoppe en échoppe, ses tableautins sous le bras, quémandant à des revendeurs quelques sous pour des peintures qui, si elles étaient retrouvées aujourd'hui, seraient certes vivement disputées par les amateurs.



Mais, pourtant, il advint alors que Jan Stobbaerts, après une de ces courses hebdomadaires au marché du Vendredi, n'avait reçu que cinq francs! Cinq francs lui eussent suffi pour vivre durant quelques jours, s'il ne lui avait manqué des couleurs. Mais ce dénûment extrême, c'était l'annihilation de tous ses rêves ambitieux, l'incessant esclavage, les travaux forcés! De plus, aux tourments atteignant plus spécialement le futur artiste s'ajoutaient, chez lui, la honte et le désespoir d'avouer à une parente éloignée, presque une inconnue, l'impossibilité dans laquelle il se trouvait de payer l'hospitalité reçue chez elle!...

Il déambulait donc, à travers les rues de la ville, au hasard, profondément triste, quand un ouvrier menuisier s'en revenant de son travail l'accosta; c'était un brave homme, ancien compagnon d'atelier du temps où le peintre se trouvait au service de l'ébéniste, son second patron : — « Voulez-vous toujours devenir artiste « petit »? demanda-t-il. Et, comme il recevait une réponse affirmative : — « En ce cas, j'ai votre affaire! continua-t-il. Aujourd'hui, j'ai peiné chez Kremer, l'artiste-peintre. Pendant que j'y étais, Noterman, le peintre de chiens, est venu conter à Monsieur que son élève l'avait quitté et qu'il

désirait vivement en avoir un autre à l'atelier. Présentez-vous; à coup sûr, vous serez reçu. » Et le lendemain, Stobbaerts se présentait chez Noterman.

Le jeune homme, mis en présence du peintre, se crut chez un de ces maîtres dont le peuple d'Anvers parle avec respect : il osa à peine balbutier sa demande. Noterman lui apparaissait comme un prince de la peinture, dans son atelier encombré de toute la ferblanterie décorative, chère aux artistes de la première moitié de notre siècle. Les armures, pour lui, prenaient des proportions fantastiques et les sons creux qui s'en échappaient, chaque fois qu'un chien, — un des modèles de l'artiste, — dans ses courses folles à travers la pièce les heurtait, résonnaient dans son âme, semblables à des ricanements sinistres : il aurait plus volontiers pleuré que formulé une demande si simple en apparence, si grosse de conséquences : son avenir allait se dessiner en ce moment. Il la formula néanmoins : — « Fort bien, lui fut-il répondu; mais les leçons coûtent! Avez-vous de quoi me rémunérer? » Alors le jeune homme exposa sa situation précaire, la nécessité où il se trouvait de travailler journellement pour avoir de quoi manger, et il offrit de préparer les fonds des tableaux.



ALEXANDRE STRUYS. — MORTE!

Noterman éclata de rire d'abord et lui affirma que ce qu'il y a de plus difficile dans l'art de la peinture, c'est l'exécution des fonds, ce qui ne fut pas sans consterner Stobbaerts qui, derechef, voyait son idéal lui échapper, la nécessité de l'incessant esclavage, l'obligation des travaux forcés. Cependant Noterman l'agréa : il l'agréa en qualité d'élève, d'élève à tout faire, chargé de trouver des modèles — des chiens — de décrasser les palettes, de nettoyer l'atelier et d'ouvrir aux visiteurs...

Le bonheur allait donc lui sourire de nouveau quand, sur ces entrefaites, l'un des chefs-d'œuvre d'Henri Leys : *Les Trentaines Berthall de Haze,* révolutionna le monde des arts, au salon de Paris de 1855, et quand, la même année, la ville d'Anvers, toujours jalouse du succès de ses peintres, posa une couronne d'or, témoignage public de son admiration, sur le front du coloriste belge par excellence de la pléiade romantique; et, certes, les fêtes organisées à cette occasion avaient profondément remué Stobbaerts et l'avaient ancré, davantage si possible, dans son idée de devenir un grand peintre, lorsqu'il entra chez Noterman en qualité d'élève-domestique. Qu'importait partant qu'il dût s'accrocher à tous les hasards de la vie pour faire face à tous ses besoins les plus urgents! Il entreprit volontiers à forfait le peinturlurage de boutiques d'épiceries ou, encore, sur les volets verts des estaminets bordant le port, esquissa des groupes de poissons frits et d'accessoires, annonces alléchantes de ces restaurants de bas étage, travaillant à ce faire des nuits entières. Le printemps était là, et on allait lui permettre des



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JAN STOBBAERTS. — L'ÉTABLE DE LA VIEILLE FERME SEIGNEURIALE DE CRUYNINGHEN.

(Musée de Bruxelles).

exodes vers les champs ensoleillés pour peindre d'après nature! Et bientôt, en effet, chaque jour, à partir du mois de mai de l'année 1856, durant tout l'été, le jeune artiste brossa une étude nouvelle.

Ces études étaient nécessairement sincères, car, dès son entrée à l'atelier de Noterman, Stobbaerts avait insciemment bâti son esthétique sur ses qualités natives, qualités qui devaient inévitablement engendrer l'inimitié de son maître, peintre dont l'art conventionnel dérivait en ligne directe d'une habileté apprise. Aussi les hostilités éclatèrent-elles entre eux dès l'année 1857, à propos du succès qu'obtint, à l'exposition triennale de Bruxelles, un petit tableau du débutant : *L'Étable,* toile à tendances réalistes qui fut acquise par lord Mackensie de Londres.

Noterman épaulé par Wittkamp, un peintre d'histoire dont le nom est presque voué à l'oubli, ameuta alors la critique contre son élève. Ils avaient beau jeu en vérité, les salonniers, et ils ne manquaient pas de faire valoir des arguments probants : qu'allaient devenir la grande peinture historique et les traditions? Un seul peintre de cette époque, celui qui avait aidé involontairement à l'éclosion du talent de Stobbaerts, comprit cet art plein de sève débordante, essentiellement flamand : ce fut Henri Leys qui, trois ans après, en 1860, s'improvisa son protagoniste. Lui pressentit, dès lors, en ce jeune homme un digne continuateur des traditions anciennes, à nous léguées par les maîtres du XVII[e] siècle, traditions que ses collègues interprétaient à leur façon et, résolument, il proposa d'accorder la médaille d'or du salon de Bruxelles, ouvert cette année, à l'auteur de *L'Extérieur d'une distillerie,* Jan Stobbaerts. De la part de Leys, cette proposition n'avait rien d'étonnant, car Leys aussi s'était rebellé naguère contre le joug de la tradition académique, lorsqu'il eut peint *Le Massacre des magistrats de Louvain,* tableau dans lequel la caricature est mêlée au drame, conformément aux formules de la préface de *Cromwell.* Néanmoins, malgré la protection puissante du maître qui, seul, au sein du jury du salon, était à même de comprendre l'esthétique de son protégé, la médaille fut refusée à celui-ci, car la proposition n'obtint qu'une seule voix au scrutin, celle de son auteur, et Stobbaerts ne fut médaillé qu'à Anvers, lors de l'Exposition universelle de 1885, pour un tableau : *La Cuisine d'un zoolâtre,* qui avait déjà été proposé pour la médaille au salon de Bruxelles en 1872...



HENRI DE BRAEKELEER. — LES DENTELLIÈRES, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

Cependant, malgré son premier succès de 1857, tous les peintres le poussaient à fréquenter l'académie en qualité d'élève, afin d'y suivre les cours du jour — Van Lérius était au nombre de ceux-ci ; — et des conseils venant de personnages aussi haut placés troublaient profondément le débutant, le faisaient hésiter. Et pourtant, lorsqu'il raisonnait ses sentiments d'artiste, il comprenait qu'il était dans la vraie voie. Mais Noterman, ayant soudain une intelligence

plus juste des choses, dissipa tous ses scrupules et lui assura qu'il devait persister à peindre ainsi qu'il l'avait fait antérieurement, preuve de sincérité et de jugement.

Et de nouveau Stobbaerts, avec une hardiesse que seul peut avoir un débutant, s'attaqua alors à tous les sujets. Noterman, lui, était persuadé que jamais il n'avait réussi à rendre la nature d'une façon aussi vraie. Bientôt, en conséquence, il demanda quelques études à son élève, puis il le pria de les reproduire, quitte à les étoffer lui-même et à les vendre à son profit.

C'était un travail d'esclave auquel se livrait Stobbaerts, mais d'esclave qui travaille à son émancipation ! Car, outre les progrès qu'il faisait en peinture, l'élève s'échinait à acquérir une instruction plus complète. Un jour, sachant qu'il était utile, voire indispensable à Noterman, il supplia celui-ci, sous menace d'aller peindre ailleurs en cas de refus, de ne plus l'entretenir qu'en français. Ce fut ensuite son initiation aux difficultés de la langue française, initiation longue qui dura plus d'un an. Mais le hasard, qui joua un si grand rôle dans la vie du maître, vint derechef à son aide : il fit la connaissance de Henri Lenaerts, poète et conférencier populaire. Une étroite amitié naquit entre eux. Ils se communiquèrent réciproquement les goûts qui leur étaient propres, goûts qu'ils s'appropriaient. C'est ainsi que Lenaerts révéla et fit comprendre à Stobbaerts devenu son ami le plaisir de la lecture, plaisir qui devint sien désormais. Et les auteurs qu'ils aimaient surtout étaient simples comme eux-mêmes : Lenaerts lisait d'abord les charmants poèmes en prose de Conscience, Stobbaerts s'en délectait après lui. Ce dernier d'ailleurs cherchait dans ses lectures, sinon les beautés de l'œuvre, du moins les moyens de pénétrer davantage les arcanes de la langue française. Il s'en allait à des lieues de la ville, errer dans les campagnes, et là, ses romans en main, s'asseyait quelque part à l'ombre, lisant alternativement le texte flamand de Conscience et la traduction française qu'en a donnée Wocquiez, car chaque phrase devait lui entrer mot pour mot dans l'esprit...



PORTRAIT DE HENRI DE BRAEKELEER.

Son caractère était — et est encore du reste — d'une tenacité absolue. Un fait le prouve : il ne prétendait donc pas suivre les cours de l'académie, estimant pernicieuse l'éducation artistique non exclusivement basée sur la contemplation de la nature, et il advint que Henri De Braekeleer, qui pensait comme lui, fut exclu en sa compagnie des cours du soir professés dans cette institution. Cette mésaventure les attrista ! Ils coururent narrer leur peine à Henri Leys qui était l'oncle de Henri De Braekeleer, et celui-ci les ahurit en les félicitant de ce qui était arrivé : — « Moi aussi, leur dit-il, j'ai été renvoyé de l'académie et le directeur, Mathieu-Ignace Van Brée, m'engagea à apprendre le métier de cordonnier ! Cela ne m'a pas empêché de devenir Henri Leys, n'est-ce pas? C'est même peut-être à cause de cela... »

Mais il vint un moment où Jan Stobbaerts rompit avec Noterman. Il souffrit alors de la misère la plus grande, pendant des années et des années durant. Toujours confiant malgré tout dans ses principes réalistes, il ne broncha

jamais. Est-ce que les admirateurs de son talent lui faisaient défaut? Non pas; il obtenait même des distinctions honorifiques à l'étranger. Les critiques de chez nous et d'ailleurs lui étaient favorables aussi; Jean Rousseau, entre autres, constatait en 1872 à propos de *La Cuisine d'un zoolâtre,* de la collection Léon Lequime, dans l'*Echo du Parlement,* que Stobbaerts valait parfois Jordaens et, vers le même temps, Meissonier déclarait au sein du jury de l'Exposition de Vienne, que si on n'octroyait pas une médaille d'honneur à Stobbaerts pour sa *Boucherie anversoise,* une autre page admirable de la collection Léon Lequime, il donnerait sa démission de membre de ce jury! Cependant, malgré ces louanges, le maître ne vendait guère ses œuvres; — du moins ne trouvait-il des acquéreurs pour ses peintures qu'à des prix dérisoires; — même *La Boucherie anversoise* fut vilipendée, lors du salon d'Anvers de 1873! Et qui le croirait? *Le Tondeur de chiens* et *La Rentrée des vaches,* qui avaient valu justement à l'artiste les éloges de Meissonier, à Vienne, et des récompenses honorifiques, en Belgique, furent goûtés par les artistes faisant partie du jury organisateur du salon de 1875, artistes qui proclamèrent, pendant la durée de l'exposition, que ces œuvres méritaient des distinctions, mais pensèrent, au moment de voter l'octroi des médailles, que les tableaux de notre animalier ne méritaient pas de distinctions...


JAN STOBBAERTS. — UN COIN DE L'ÉTABLE DE LA FERME SEIGNEURIALE DE CRUYNINGHEN, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

Néanmoins, encore une fois, rien ne rebuta Stobbaerts. Il endura encore toutes les misères! Son idéal, il voulait, il devait le réaliser. Et il fut du nombre des maîtres indépendants qui sont quasiment morts de faim en Belgique! Car d'autres et d'autres encore ont souffert et souffrent toutes les tortures morales et physiques imaginables, et tous ont été vinculés par la nécessité qui les a empêchés de produire des œuvres, des chefs-d'œuvre peut-être auxquels nous avions droit!...

Enfin, las de souffrir à Anvers où on ne le comprenait pas, le maître vint habiter Bruxelles en 1886, sûr de trouver dans la capitale des admirateurs et des mécènes. Les jeunes artistes surtout l'accueillirent de suite avec faveur. Le « Voorwaarts », un cercle d'artistes libres, venait d'être créé. Nous étions bien novices dans l'art, mais nous caressions pourtant le projet d'organiser une exposition! Or, cette exposition eut lieu, en effet, dans une baraque pittoresque, démolie maintenant, édifiée rue de la Croix-de-fer, en plein quartier Notre-Dame-aux-Neiges, si bien que là plusieurs d'entre nous firent leurs débuts, débuts timides, gauches, avouons-le! Mais il nous fallait un nom à mettre en vedette, une autorité dans le monde des arts pour nous servir de parrain, et tous nous proclamâmes d'enthousiasme Jan Stobbaerts l'homme prédestiné à ce parrainage, nous qui voulions encore le venger du dédain dont il avait été abreuvé à Anvers. Et Jan Stobbaerts

comprit notre but, fut touché de notre indignation et exposa deux toiles maîtresses, au milieu de nos essais picturaux.

Il faut avoir assisté aux séances du « Voorwaarts » d'alors, séances qui avaient lieu aux quatre coins de Bruxelles, dans l'un ou l'autre cabaret flamand, — le plus flamand possible, car nous étions férus de nationalisme dans l'art! — tantôt à droite, tantôt à gauche; il faut avoir ouï nos discussions orageuses à propos de tout et à propos de rien, et avoir connu la camaderie qui existait dans ces réunions d'amis, dont quelques-uns sont presque



JAN STOBBAERTS. — LE PORC, FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.

célèbres, pour concevoir combien Stobbaerts fut heureux et choyé parmi nous!

Donc, autant il avait été méconnu pendant des années, autant le maître fut estimé et aimé. Cet enthousiasme de jeunes artistes, corroboré par l'appui de quelques mécènes enfin bons juges de son œuvre, fut d'ailleurs pour lui une lénification aux souvenirs tristes d'antan. C'est par conséquent à Bruxelles qu'il a trouvé le bonheur et encore une modeste aisance, après de nombreux succès. Mais ce ne lui suffit! Depuis des années, il prépare une exposition complète de sa geste artiale qui sera admirable. Quand verra-t-on cette série d'œuvres et de chefs-d'œuvre la plupart inconnus, car le maître possède dans son atelier des tableaux où l'animalité joue un rôle prépondérant et d'autres, notamment une superbe *Tentation de saint Antoine,* où la figure domine, œuvres et chefs-d'œuvre que nul ne soupçonne? Oh! cela nous ne pourrions le dire, car Stobbaerts trouve que jamais ce n'est assez bien; et ce doute continuel prouve, n'est-il pas vrai? la grande honnêteté de l'homme.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES

HENRI DE BRAEKELEER. — LE GÉOGRAPHE.

(Musée de Bruxelles).

Néanmoins, cette exposition aura lieu un jour. Elle sera le couronnement de toute une vie de lutte, en même temps que la consécration d'une renommée enviable. Et ce jour là, le maître animalier belge, à l'âge de plus de soixante ans, se souviendra des tristesses de son existence, des avanies qu'on lui a fait subir, des tribulations qu'il a endurées, des dénis de justice dont il a été victime, mais il saura aussi que peu importe le succès fugitif, et il songera que, depuis longtemps, les idoles du moment seront oubliées, quand lui sera admiré comme on admire les maîtres célèbres d'autrefois!

Henri-Jean-Augustin De Braekeleer, l'un des enfants du vieux peintre de genre Ferdinand De Braekeleer et de Marie-Thérèse Leys, naquit à Anvers, le 11 juin 1840, et mourut célibataire dans sa ville natale, le 20 juillet 1888.

A ses funérailles assistèrent de nombreux artistes ; ils voulaient rendre un dernier hommage à un maître qu'on peut considérer à juste titre comme une des gloires de l'Ecole flamande de notre siècle. Mais cette foule d'amis, de confrères était mue encore par un sentiment de commisération : la plupart songeaient que le défunt avait vécu méconnu, presque pauvre bientôt, en tout cas insuffisamment riche eu égard à son talent, après que des revers de fortune eurent atteint son père; et tel assistant, le peintre Romain Looymans proféra alors sur sa tombe des idées que tous auraient désiré dire : « A l'ami un respectueux adieu, un désintéressé hommage à l'artiste, au nom de cet art sincère et vrai dont De Braekeleer était l'expression la plus élevée, formula-t-il. Au nom de ceux qui ont connu vos veilles dans l'étude pour parvenir, vos transes dans le souci du lendemain, votre lutte contre les compétitions et les critiques, votre apostolat dans cette aride carrière, votre martyrologue de jeunesse : Adieu et profond regret...

» Le vaillant défunt a largement contribué à régénérer l'art qui sommeillait depuis des siècles ; il a illustré son pays et consacré à nouveau pour sa ville natale, l'ancienne renommée de la peinture flamande, la tradition des anciens maîtres. Et, alors que récemment son talent était proclamé par le monde artistique entier, alors que ses tableaux faisaient prime et allaient ainsi le dédommager de toutes ses peines et angoisses, sa robuste nature n'a su résister aux dures épreuves subies par tant d'années d'ingrate indifférence, sa forte constitution s'est trouvée ébranlée, le moral en fut atteint; et on l'a vu, alors que l'aisance entrait à l'atelier, son génie péricliter et s'enfuir, et sa destinée s'interrompre prématurément, au moment que le calme et l'existence assurée, allaient lui permettre de produire des chefs-d'œuvre nouveaux. Tant il est vrai de dire que le terme ordinaire de la vie d'un homme suffit à peine

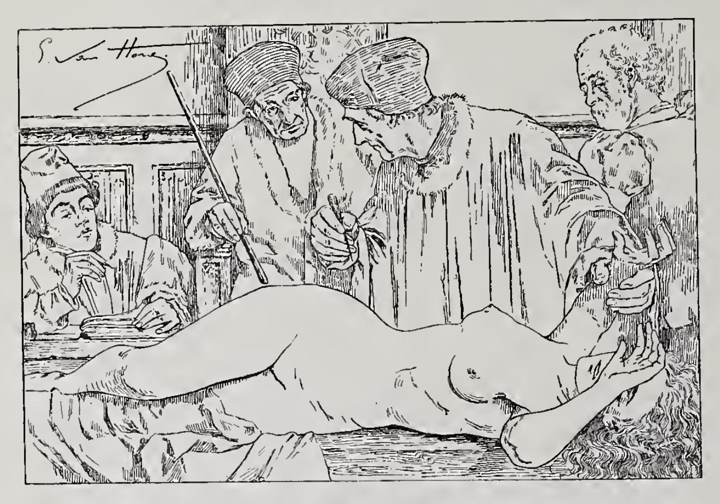


HENRI DE BRAEKELEER. — LA MÉNAGÈRE, FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

pour former et développer ce qui s’appelle un génie, surtout quand il s’agit de la peinture, cet art ingrat entre tous les arts pour lequel il faut le don naturel et la vocation résolue.

» Puisse l’exemple des péripéties douloureuses éprouvées par l’artiste éminent que nous ensevelissons ici, secouer l’indifférence de la génération belge actuelle, et que, se souvenant de notre renommée artistique, elle seconde davantage ce qu’elle n’a fait, ceux qui se dévouent à cette noble, mais trop souvent infructueuse carrière, qu’elle se persuade qu’effacer de nos annales l’aréopage de nos grands maîtres, serait du même coup effacer le passé, la nationalité, la gloire du pays.

» De Braekeleer, il restera au moins quelque chose après vous de plus durable que les éloges posthumes, c’cst votre talent dont la Belgique et votre cité peuvent être fières. Les artistes indépendants, les lutteurs contemporains vous sont reconnaissants. Votre vie et votre exemple les encouragent. La page qui commémorera votre nom dans l’histoire des fastes artistiques d’Anvers, sera pour tous un pieux souvenir de l’ami et du maître. »

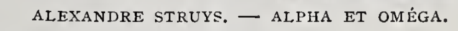


EDMOND VAN HOVE. — SORCELLERIE, PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE : ALCHIMIE, SORCELLERIE, SCOLASTIQUE.

Donc, Henri De Braekeleer ne fut pas apprécié à sa juste valeur et sa vie s’écoula, sinon dans la misère, du moins dans une situation de fortune précaire. Pourtant, c’était un maître dans toute l’acception du mot, car, ayant reçu des conseils de son père qu’il n’imita point, et de son oncle, Henri Leys, qu’il n’imita pas davantage, il se révéla bientôt comme un esprit indépendant, peu soucieux de marcher sur les brisées d’autrui. Etait-il un lutteur, en ce sens que sa nature le portait aux violences de langage, aux actes d’autorité envers ses confrères, aux actions de mépris au détriment des artistes officiels? Non, c’était plutôt un taciturne, un esprit timoré, mais un homme d’action désireux de prouver, exclusivement par ses œuvres, la justesse de ses prémisses.

Le peintre gantois, Franz Meerts raconte dans des notes manuscrites, quelques détails concernant les mœurs des artistes qu’il connut durant sa jeunesse : « Le plus triste souvenir que j’ai conservé de mon enfance, dit-il, a été le séjour au pensionnat de mes quatre tantes, vieilles filles prétentieuses m’initiant, en dehors des heures de classe, à des pratiques de bigotes, dont j’ai senti la fausseté et l’hypocrisie. A l’âge de neuf ans, on me retira de leur école et mon père me fit entrer au jubé de l’église paroissiale de Saint-Jacques, qui était dirigé à cette époque par Van Bockstael et composé de plusieurs chanteurs, tels que les frères De Cock, deux beaux chanteurs!... On se souvient encore à Gand de la belle musique qu’on faisait dans cette église. A chaque solennité l’église était comble, car on y exécutait avec une rare perfection les chefs-d’œuvre de la musique religieuse. Le jubé de

l'église Saint-Jacques jouissait donc d'une réputation à Gand — à cette époque la ville musicale par excellence! — et rivalisait avec la cathédrale de Saint-Bavon qui avait à sa disposition des chanteurs très bien payés et un orchestre complet, pour l'interprétation des œuvres les plus importantes de la musique religieuse. Mais le curé de Saint-Jacques — c'était un paysan — ne sut tenir aucun compte des efforts faits, ni apprécier le talent des musiciens. Une brouille éclata à propos d'une futilité : les chanteurs portaient la moustache, devenue à la mode à cette époque. Il voulut la leur faire raser. Rebellion des chanteurs qui refusèrent d'obtempérer à cet ordre! Les frères De Cock quittèrent alors le jubé et sont devenus l'un paysagiste et l'autre animalier. » Et si tant est que ces notes caractérisent admirablement l'existence naïve, les agréments modestes des peintres gantois de ce temps, par un effort d'imagination infime, on conçoit quelle était la vie simple et les bonheurs bourgeois de Henri De Braekeleer, appartenant à peu près à la même génération. Par exemple, son grand divertissement, à lui aussi, était la musique et ses désirs étaient satisfaits lorsque l'un ou l'autre ami, entre autres Isidore Meyers, l'invitait chez lui et le priait d'apporter son violon! Et, enclin plutôt au mutisme qu'à la loquacité, le maître se plaisait à dire bonnement, sans exubérance, ses préceptes esthétiques. Quels étaient-ils? Oh! uniquement basés sur l'observation des choses, exempts des préoccupations outrancières de composition. Mais n'allez pas croire qu'il peignait les objets pour les peindre épidermiquement. Au contraire, lorsqu'il s'agissait de reproduire l'aspect d'un intérieur et la physionomie des gens qui y habitaient, l'artiste s'ingéniait à reconstituer, si l'on peut dire, la vie de cet intérieur, des objets qui s'y trouvaient; et cette invention ou, si l'on préfère, le roman qu'il forgeait à leur propos, était augmenté par lui de la biographie qu'il supposait avoir été celle des gens auxquels ces objets avaient appartenu, et être celle des personnes auxquelles ils appartenaient en ce moment...


ALEXANDRE STRUYS. — ALPHA ET OMÉGA.

La portée de son art par ailleurs a été écrite par M. Camille Lemonnier dans son *Histoire des Beaux-Arts en Belgique* : « Henri De Braekeleer, dit-il, ne représentera pas le large courant des rues avoisinant le port, le cahotement lourd des haquets au pas lent des énormes chevaux de la Frise, le mouvement des bassins et leur activité rythmée, les solides armatures des corps trapus et déployés dans de grands gestes réguliers : cette grosse dépense de sève ne va pas à ses instincts de contemplation. Il préfère la songerie dans la solitude des rues verdoyantes, le spectacle tranquille des toits baignés de lumière, par-dessus un horizon de clochetons, de tourelles et d'aiguilles, l'étude recueillie d'un vieux corridor empli de pénombres, d'un bout de cour envahi par les pariétaires, d'une chambre tendue de vieux cuir de Cordoue, avec le tourbillonnement de leurs antiques poussières pareilles à la cendre des jours révolus; et, fidèle à ses prédilections, il peint les actions peu compliquées,

l'appesantissement du sang chez les vieillards, la monotonie sommeillante et le végètement de la vie dans les ménages de province, puis encore la calme régularité des professions solitaires, le travail du cordonnier et du tailleur en chambre, la silhouette ployée d'un liseur et d'un géographe prodigieusement attentifs à déchiffrer les lignes d'une mappemonde et les caractères d'un vieux livre, la rêverie immobile d'un bonhomme pétrifié dans le coup de soleil d'un grand ciel pâle, et, d'autre part encore, la végétation fourmillante d'un jardin, les sombres intérieurs du petit peuple éclaboussés des clartés rares tombant à travers les carreaux quadrillés des fenêtres, l'humidité froide des vieilles églises silencieuses; enfin, la concordance de l'habitation et de l'habitant, exprimée au moyen d'une humanité gourde et rabougrie, les épaules et le buste tassés, les jambes hydropiques, les chairs molles, comme gangrenées par le vice des ancêtres.



JAN STOBBAERTS. — LES VISIONS DU CHATEAU DE RODENSTEIN (RÊVERIE SUR LE RHIN), FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

» Comme toutes les villes qui ont un passé, Anvers se partage en deux cités nettement tranchées : l'une, qui est faite des agglomérations nouvelles, larges artères filant droit et bordées d'édifices symétriques, d'une architecture souvent surchargée, avec des saillies de balcons, des reliefs d'ornementation, un style décoratif pompeux et cossu, ainsi qu'il sied pour loger de récentes fortunes gagnées dans le négoce et la finance; l'autre, qui a conservé l'originalité primitive, l'usure du temps, le frottement des existences antérieures, enroulée, celle-là, dans un écheveau de ruelles noires emplies par la fumée des cheminées, avec des files inégales de maisons bâties à briques et à bois, aux profils réchignés, ici des auvents vermoulus et ourlés de moisissures, là des cages vitrées losangées de carreaux vert bouteille et demi-croulantes sur le passant, puis encore des toits projetés, des pignons dentelant un pan de ciel entrevu d'en bas, des murailles lézardées comme des visages de patriarches, des portes massives, trouées de judas guillochés, et garnies de serrureries compliquées, des échappées de cours semblables à des puits, avec la silhouette étrange d'une pompe hérissée de ferrailles; dans ce milieu vit un peuple seul, assoupi, attaché aux coutumes surannées, d'un aspect maladif et débile, l'œil glauque, la face blême, la tête pesante entraînant le corps, race à part dans la transformation incessante et le tumultueux mouvement de l'autre population, celle qui brasse l'or, trafique avec les Indes et habite des palais.

» Un peintre, nourri à l'école de Leys et porté en raison de ses aptitudes de coloriste à refléter la magnificence des maîtres hollandais, comme l'était Henri De Braekeleer, devait être séduit extraordinairement par le tassement de ces petits êtres rabougris dans des demeures noires rayées de coups de lumière obliques et sombrement reluisantes d'éclairs furtifs de rampes polies,



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

HENRI DE BRAEKELEER. — LE MODÈLE.

(Collection Henri Van Cutsem, à Bruxelles).

de cuivres soigneusement entretenus, de fers éclatants comme des miroirs. Ajoutez que, dans cette atmosphère sourde et moite, la moindre tache de couleur, robe, meuble, tenture, carnation des mains et des têtes, prend une patine particulière, à base de noir, un large chatoiement obscur, une sorte de vibration éteinte de tons appuyés dans le milieu et palissants sur les bords, à l'opposé des colorations finement grises que la lumière ample des grandes fenêtres répand dans les maisons bourgeoises, comme une poussière argentée.

» Celui qui, à Bruges, à Malines, à Anvers, à Amsterdam, à Harlem, à Cologne, a vu le contraste de la vie au soleil, dans de vastes appartements ouverts, et de la mystérieuse existence enfouie dans des chambres closes, éclairées de baies étroites, où l'humidité met des rougeoiements de rouille, des verdissements de mousses, une floraison vague de lèpre, n'aura pas de peine à comprendre le charme de ce délabrement pour les yeux d'un peintre; et, du même coup, il saisira la signification de l'art de Henri De Braekeleer. Il faut voir en lui l'accord des aspirations et de la réalisation, le beau métier de l'artiste en conformité avec les instincts de l'homme, lui-même lent, un peu lourd, porté aux songeries plus qu'à l'action, et, en vertu des lois d'assimilation, se complaisant parmi les créatures sommeillantes et ces maisons muettes; d'autre part, l'élargissement de la tradition de Leys dans un genre qui, du moins, laissera après lui une émotion et perpétuera un des aspects de la ville maternelle, en même temps que la touchante image des vieilles gens fidèles au passé, les mains tremblantes encore, dirait-on, du bercement des berceaux d'où nous sommes sortis.



PORTRAIT DE JAN STOBBAERTS, FAC-SIMILE D'UN DESSIN DE LUCIEN WOLLÈS.

» Mais l'enseignement qu'il reçut du maître anversois n'expliquerait qu'imparfaitement cette originalité, l'une des plus hautes qu'ait produites l'école, et celle-là indubitablement avec trois ou quatre autres, que l'avenir retiendra, si l'on ne tenait compte d'une parenté venue de Hollande à ce beau peintre minutieux et large, dont le coloris, par moments, semble attisé avec de la braise. Van der Meer, de Delft, ce Titien du Nord, laissa, en effet, dans ses prunelles l'éblouissement de ses prodigieux ors roux; à son exemple il rechercha les spirales enflammées des poussières montant dans un rayon, les jaunes effets de lumière projetés dans le fauve des atmosphères, les tons mordorés des vieux cuirs constellés de floraisons, la tache sang de bœuf des toits flamands, tournant à la pourpre sous le soleil de midi, la perspective envermeillée d'un escalier plongeant dans des pénombres graduellement illuminées, et ailleurs, la filtrée d'un clair sous les joints d'une porte ou d'un contre-vent, puis, quelquefois, le ruissellement furieux d'une ondée de jour crevant sur

les parquets, les murs, les tentures et noyant tout dans ses pâleurs chaudes.

» *L'Atlas,* du Musée de Bruxelles, *L'Imprimeur* et *L'Homme à la fenêtre,* du peintre d'Anvers, peuvent lutter avec les compositions du magicien de Delft : tous deux ont leur fournaise, qu'ils alimentent avec le feu des colorations, presque également prestigieux dans l'exécution, avec un souci considérable des plis de la peau, des cassures d'un vêtement, des fibres d'un tissu, des déchiquetures d'un parchemin, des égratignures d'une tapisserie, de tout le détail, mais subordonnée à l'ensemble. On peut leur reprocher la prédominance d'un ton favori, le rouge chez le vieux peintre tourné chez le jeune au rose vif, et parfois la lourdeur des pâtes, conséquence d'un labeur excessif; mais l'un et l'autre peignent selon leur tempérament, massifs tous deux, travaillant la pâte comme les sculpteurs travaillent la terre, amoureux des reliefs solides, des formes accusées, des valeurs puissantes, et ayant un outil robuste au service d'un œil étonnamment attentif. »



JAN STOBBAERTS. — LA PORCHERIE.

Et le même auteur, parlant de Henri De Braekeleer aquafortiste, a non moins magistralement caractérisé son œuvre : « Une célébrité, dit-il, s'est particulièrement attachée aux planches de Leys, en raison de la singularité des pratiques et de la conformité de la pensée gravée avec la pensée peinte.

» Ce qui paraît avoir surtout tenté l'artiste, ce sont les effets de l'acide sur le cuivre; ses eaux-fortes sont des caprices hâtivement fixés par des procédés souvent sommaires. Presque toujours, les silhouettes y apparaissent sabrées à travers un fouillis de traits, d'autres fois jetées du bout de la pointe et d'un coup, et les fonds sont des intérieurs flamands, des corps de garde, des salles de conseil, des vestibules qu'escalade dans l'ombre un escalier à rampe de bois sculpté. Il ajoutait encore à la tournure archaïque de ses sujets par des choix de planches frustes et d'outils raboteux qui donnaient aux épreuves une patine de vieilles estampes.

» Henri De Braekeleer fut mêlé au travail de Leys pendant un espace de temps assez long; tous deux semblent avoir poursuivi, par la morsure, le regrattage, les pointillés, les tailles irrégulières et compliquées, un idéal à peu près pareil d'impressions lumineuses et veloutées. Toutefois, il y a chez le peintre de *L'Atlas* une science plus délibérée des manœuvres de l'eau-forte; ses compositions, au nombre d'une centaine environ, où, la plupart du temps, sont retracés des scènes de mœurs populaires, des coins d'habitation, des aspects de ruelles et des bouts de paysage, ont aussi plus d'importance et plus de suite que chez Leys. C'est l'œuvre d'un artiste personnel et sincère, qui se complaît à tirer de ses figures un aspect naïvement archaïque, tout en leur laissant un caractère d'observation rigoureuse : je la mets au rang des originalités les plus décidées qui ont apparu dans l'art de la gravure en Belgique. »

Et ainsi en fut-il. Vers 1860 se produisit, en Belgique, une réaction contre le romantisme et contre le plagiat que d'aucuns faisaient de l'art ger-

manique. Ceux qui devaient fonder plus tard, à Bruxelles, la Société libre des Beaux-Arts et ceux qui, à Anvers, s'étaient jetés dans la voie ouverte par Lies et Leys, aussi quelques indépendants se rendirent compte qu'il fallait retourner aux préceptes réalistes ancestraux, et parmi eux fut Henri De Braekeleer. Il expose en 1862, à Gand, un *Cordonnier;* en 1863, à Bruxelles, un *Atelier de tailleur;* en 1864, à Anvers, un *Jardin de fleurs;* en 1866, à Bruxelles, un *Intérieur d'église;* en 1867, à Anvers, un *Intérieur dans les Flandres;* en 1869, à Bruxelles, *La Fileuse;* en 1871, à Anvers, *Le Liseur;* en 1872, à Bruxelles, *Le Géographe, La Leçon, Anvers;* en 1873, à l'Exposition universelle de Vienne, *La Fête de la grand' mère,* envoi qui lui vaut une médaille d'or; en 1875, à Bruxelles, *La rue du Serment à Anvers,* un *Imprimeur en taille-douce, Le Retour du marin;* en 1878, à l'Exposition universelle de Paris, *L'Homme à la fenêtre;* en 1880, à Bruxelles, lors de l'Exposition historique de l'Art belge, *La Fileuse, Le Broyeur, La Leçon, L'Homme à la fenêtre, L'Ancienne Maison des pilotes à Anvers, Le Cordonnier* et *Le Géographe,* du musée de Bruxelles, toutes toiles de sa première manière. Car, plus tard, le mouvement vingtiste troubla le maître, du moins l'incita, lui aussi, à chercher les vibrations de la lumière, pourtant à l'exclusion de la décomposition moléculaire des tons. Et ce fut sa dernière tentative d'instauration d'un idéal nouveau! Mais qu'importe! Son œuvre était suffisant pour assurer l'immortalité à son nom. On le vit bien après sa mort, lorsqu'on organisa, au mois de décembre 1891, à Anvers, et au mois de janvier 1892, à Bruxelles, une exposition de ses toiles, exposition aussi complète que possible; et certes l'on constata que ses imitateurs, Théodore Cleyhens, P.-J. Neuckens, Jules Lambeaux, Adrien De Braekeleer et Charles Mertens entre autres n'atteignirent jamais, ou ne devaient jamais atteindre à sa maîtrise!

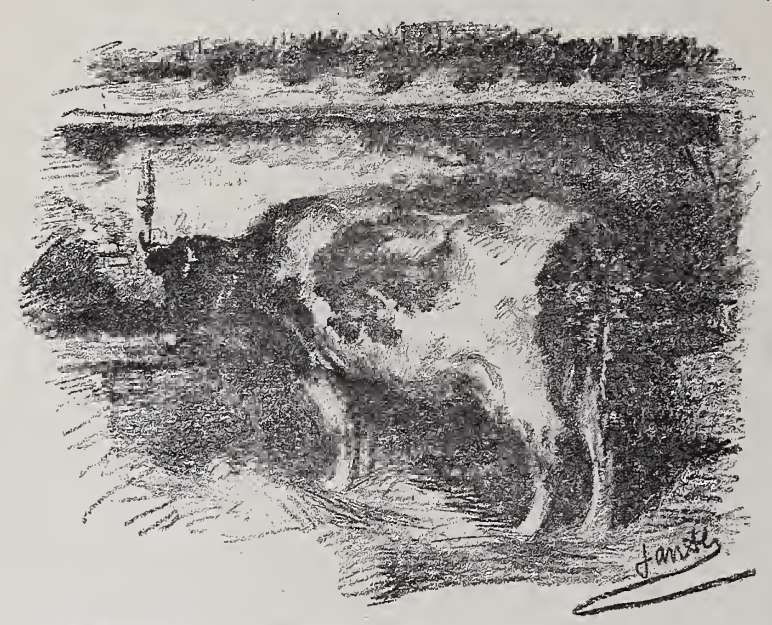


JAN STOBBAERTS. — LES FLAMANTS DU JARDIN ZOOLOGIQUE D'ANVERS.

Cependant, si les éloges furent unanimes, si quelques-uns durent confesser qu'ils avaient méconnu le talent d'un des plus beaux peintres flamands de notre siècle, un de ceux qui l'apprécièrent, M. Henri Van Cutsem, de Bruxelles, songea qu'il convenait de commémorer par le bronze le talent du pauvre disparu. En conséquence, le dimanche 10 juin 1894, on inaugura au cimetière du Kiel, à Anvers, un monument élevé à sa mémoire; c'est un monolithe en pierre bleue, autour duquel grimpe du lierre; sur la surface une gerbe de fleurs, une palette, une palme, des coquelicots et des chardons; autour de la gerbe, un ruban portant cette inscription : « A Henri De Braekeleer, son admirateur et ami Henri Van Cutsem. » Et, quoique cette inauguration eût été annoncée par les journaux, les artistes anversois, d'ordinaire si fiers de leurs maîtres, s'abstinrent — sait-on pourquoi? — d'assister à cette cérémonie : aucun d'eux n'était présent, sauf Théodore Verstraete et Jan Stobbaerts, encore est-il juste de dire que ce dernier habite Bruxelles!

Puis, il y avait là en plus Alexandre Struys, Gustave Vanaise et Josse Impens, peintres, deux trois amis de la famille, le donateur et l'auteur du monument, Guillaume Charlier... Et ainsi est-il vrai de dire que, probablement, une mesquine rivalité de clocher empêcha une manifestation imposante : le donateur et l'auteur du monument ne sont-ils pas Bruxellois?

Alexandre-Théodore-Honoré Struys naquit à Anvers, le 24 janvier 1854, de Dirck-Pierre Struys, originaire de Culenborg, peintre verrier, lui-même fils d'un artiste peintre oublié, et de Pétronille Verbeeck, elle, native de Rumpst. Mais son père, qui était Hollandais, ne tarda pas à retourner dans son pays, et c'est ce qui explique que notre maître fréquenta, dès l'âge de six ans, et l'école communale de Dordrecht, et l'académie de cette ville. Cependant, ce ne fut pas durant un temps trop long. Le voici à Rotterdam chez un peintre du nom de Canta, en qualité d'élève et aussi d'aide, car, de même que Jan Stobbaerts avait été l'élève à tout faire de Noterman, Alexandre Struys rendit tous les services à son premier professeur de peinture! Mais, encore une fois, ce ne fut pas pendant un temps trop long. Sur ces entrefaites, le père de Struys alla séjourner de nouveau à Anvers. Son fils avait atteint l'âge de douze ans. Le brave homme jugea qu'il convenait de l'envoyer à l'académie que dirigeait Nicaise De Keyser, et c'est ainsi qu'il eut alors pour maître ce peintre romantique, Beaufaux et Van Lérius encore. Du moins travailla-t-il avec succès et longtemps sous leur discipline? A vrai dire, les succès académiques d'Alexandre Struys ne furent jamais brillants, quoiqu'il suivît avec assiduité les cours de l'académie d'Anvers, pendant une huitaine d'années.



JAN STOBBAERTS. — LA VACHE, FAC-SIMILE D'UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE.

A cette époque, c'est-à-dire lorsque l'artiste quitta ses professeurs, Piet Verhaert, Jan Van Beers et Jef Lambeaux terminaient également leurs études. L'un de ceux-ci, Jan Van Beers, se faisait remarquer surtout par des excentricités devenues légendaires. Comment parvint-il à devenir l'ami intime d'Alexandre Struys, plutôt de nature paisible, rêveuse, mélancolique, tandis que la sienne était bruyante, joyeuse, exubérante? A d'autres le soin d'élucider ce problème de psychologie! Qu'il nous suffise d'écrire qu'Alexandre Struys et Jan Van Beers sympathisèrent vite, vécurent en amis inséparables, occupèrent un même atelier en commun, loué par le second, en plein centre d'Anvers, rue de la Vigne, et que le caractère indompté et gouailleur de l'auteur de *La Sirène,* Jan Van Beers, déteignit sur celui, plus calme et plus réfléchi, de l'auteur des *Oiseaux de proie,* Alexandre Struys, changé



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ALEXANDRE STRUYS. — LA VISITE AU MALADE.

soudain en artiste indépendant, disposé à rompre avec les traditions académiques!

Il avait peint antérieurement pour vivre pas mal de copies, d'après les maîtres flamands du xvii[e] siècle, les Rubens et les Van Dyck; c'était là une éducation artistique précieuse qu'il convenait de mettre au service de son propre talent. S'inspira-t-il de ses modèles? Peut-être bien! En tout cas, Alexandre Struys, qui avait exposé, en 1871, son premier tableau, *Jeune Fille revenant de l'école,* chez Van Beers, ou si l'on préfère dans l'atelier qu'il occupait en commun avec celui-ci, peignit des toiles humoristiques : *Daar is de Vlaag* — L'Orage approche — et *Heere Jee! wat gaat er veel melk in die kan* — Monsieur Jee! que cette cruche contient de lait, — toiles d'esprit facile qui n'obtinrent cependant, pas plus que celles de son ami, grand succès auprès du public : « Ce fut alors que Struys proposa à Van Beers de partir pour Londres, dit M. Edmond-Louis De Taeye, dans ses notes sur les artistes belges contemporains, après avoir achevé une série de tableaux qui certes, dans la grande ville cosmopolite, se métamorphoseraient aisément en un nombre respectable de livres sterlings! Malheureusement, la « bohême » propose... et la réalité dispose. Sans doute, les amis furent remarqués à Londres où leurs grands chapeaux à la Rubens et leurs larges manteaux claquant au vent firent sensation; mais, malgré cela, les marchands de tableaux auxquels ils s'étaient adressés ne parvenaient pas à vendre leurs fameuses œuvres. La situation matérielle des deux bons Anversois devint même critique lorsque leur pécule, d'ailleurs maigre au départ, ne fut bientôt plus représenté que par quelques rares pièces blanches. Ils songeaient bien à regagner leur patrie, mais comment réaliser ce problème? Ce fut alors qu'ils s'attelèrent, en même temps, l'un commençant à droite, l'autre débutant à gauche, à une grande diablesse de toile représentant une superbe vue de Suisse. On leur avait dit que le public anglais aimait ce genre de peinture banale et, tout de suite, ils s'étaient rendus chez un marchand de photographies pour choisir leur « site ». Le travail marcha rondement. Et, certes, les amis pouvaient être satisfaits. Ils avaient bâclé une « Suisse » admirable, un peu flattée, il est vrai, un peu exagérée de couleurs, soit, mais enfin très riche d'effet. Rien n'y manquait, ni les classiques montagnes, ni le beau ciel, ni les petits lacs limpides! Après avoir, tous les deux, signé ce chef-d'œuvre, les amis se rendirent chez leur marchand qui les félicita et leur offrit tout de suite...trente livres. Vous pensez si l'offre fut acceptée avec enthousiasme! Enfin, ils avaient de l'argent! Enfin, ils pouvaient songer à partir! Revenus dans leur atelier, Sander et Jan commencèrent chacun un travail important. Et tandis que le futur auteur de



EUGÈNE COPMAN.
PORTRAIT DE MGR DE BRABANDERE, ÉVÊQUE DE BRUGES.
FAC-SIMILE D'UN DESSIN ORIGINAL.

La Sirène achevait sont *Fiat Lux* — une grande composition symbolique représentant le Christ — Struys, lui, donnait le dernier coup de pinceau à son *Peut-être!* — un pauvre violoniste en mansarde — pour lequel Van Beers lui-même servit de modèle. »

Cette dernière toile fut exposée en 1873. On se souvient encore du succès très brillant qu'elle obtint. Il y avait vraiment plus que des promesses dans cette belle figure de violoniste pauvre, inquiet de son sort futur. Ce fut donc le vrai début d'Alexandre Struys, coté de suite parmi les jeunes artistes anversois sur lesquels on pouvait baser de légitimes espérances. Mais une brouille sépara Jan Van Beers et son ami. Celui-ci le quitta pour aller travailler chez Henri Bource. L'idéal plutôt triste de ce dernier peintre semblait du reste devoir convenir à la nature mélancolique de Struys, dévoyé quelque temps au contact de Van Beers. Et de fait, avant 1875, époque à laquelle il quitta Bource, notre jeune maître peignit *Les Deux Victimes,* du musée de Dordrecht — une mère et son enfant fuyant la misère, — puis *Le Mangeur de moules,* toile réaliste dont le sujet se trouve amplement expliqué par le titre.



EDMOND VAN HOVE. — UN ENLUMINEUR, DESSIN ORIGINAL.

De l'année 1876, date la renommée incontestable d'Alexandre Struys. En ce temps, les luttes politiques entre libéraux et cléricaux étaient très ardentes en Belgique. Un oncle du peintre, sur son lit de mort, avait été incité par les jésuites à faire un testament en leur faveur. L'artiste, comprenant tout le parti à tirer au point de vue de la peinture d'une pareille scène, composa une toile sensationnelle, exposée à Bruxelles et intitulée *De Roofvogels* — Les Oiseaux de proie —, deux jésuites extorquant un testament à un mourant. Et son succès fut immense, colossal, dépassant toutes les limites de ses espérances les plus chimériques! Même l'étranger s'associa à son triomphe : exhibée partout et reproduite par tous les moyens possibles, sa page maîtresse lui valut une célébrité européenne et une situation inattendue.

Charles Verlat venait de quitter, en effet, Weimar. Une place de professeur était partant vacante à l'académie de cette ville. Le directeur de cette institution vint alors chez Struys lui faire des offres alléchantes. Pouvait-il les refuser, lui si jeune encore et, après tout, nullement riche? Non pas, et le voici à Weimar professeur de l'académie et intime de la cour! Toutefois, durant les six années qu'il resta là-bas, il ne fit plus guère d'œuvres d'art vraiment supérieures : « Mais si le peintre travaillait mal, il s'amusait en revanche beaucoup, dit encore M. Edmond-Louis De Taeye, dans ses notes sur les artistes belges contemporains. A ce propos, un simple souvenir typique ! A l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du règne du grand-duc, la cour avait organisé une grande fête artistique, une espèce de « Vieux Weimar » où tous les invités se rendirent costumés à la mode du XVII[e] siècle. Struys avait revêtu un magnifique pourpoint de satin blanc enrichi de brillants. Il portait, en outre, un large chapeau à plumes et une épée de parade à garde d'argent. Cependant,

la fête dura longtemps et l'artiste qui s'était, à un moment donné, dirigé vers les tables de jeu eut une veine insensée et gagna des sommes folles! Cette chance incroyable et probablement aussi le champagne, le grisèrent au point que, sans trop pouvoir expliquer la chose, il se trouva, le lendemain, toujours richement habillé et largement empanaché, au milieu des paysans qui encombraient le marché matinal de Weimar, où sa personne théâtrale provoqua l'admiration de tout ce monde de ruraux affairés qui s'imaginaient se trouver en présence d'un grand seigneur tombé du ciel... Cette opinion s'affirma dans l'esprit de ces bonnes gens naïfs lorsque Struys, que le grand air venait de dégriser en laissant au fond de son cœur sensible un immense désir de charité, vida noblement et à grandes poignées, tout l'or qui gonflait ses poches! Se dérobant ensuite à l'enthousiasme compréhensible de la foule en délire, il regagna majestueusement son atelier... où le soir il ronflait encore à poings fermés, affalé sur un sopha, au milieu de ce qui restait de son somptueux costume de gentilhomme. »


EUGÈNE COPMAN. — ÉTUDE DE NU, FAC-SIMILE D'UNE GRAVURE EN TAILLE DOUCE.

Mais les plaisirs, doublés de succès mondains, n'étaient pas faits pour développer sa personnalité d'artiste, encore une fois dévoyée. Le maître d'ailleurs comprenait la chose; il en fut convaincu après avoir eu des déceptions à propos de quelques toiles datant d'alors : *Déshonorée* — une jeune fille qui rentre séduite et que son père chasse de chez lui; — *Alpha et Oméga,* — le commencement et la fin de la vie, une vieille femme tenant sur ses genoux un enfant joufflu; — *La Mort de Luther,* — grande page exécutée pour le château de Wartburg; — et *Christian II* — tableau représentant le roi de Danemark emprisonné sur l'ordre de Gustave Wasa. Alors, vers la fin de 1882, il quitte Weimar, se rend à La Haye, y épouse, le 29 novembre 1883, sa cousine germaine, Pauline-Hélène Struys, dont il n'a pas d'enfants, peint le portrait de M. Belaerts-Van Blokland, ambassadeur du Transvaal et président des Etats-Généraux, ainsi que celui de la femme de ce personnage, fait un tableau intitulé *Dors mon enfant*, enfin se décide à retourner en Belgique, à s'installer à Anvers ou à Bruxelles.

En 1884, nous le retrouvons à Malines, désireux d'un coin tranquille, paisible aux portes de Bruxelles et d'Anvers, d'où il pût choisir son installation future. Mais à ce moment, Struys, comme peintre, était condamné, fini. Il sentait lui-même qu'il faisait de la peinture mauvaise; Weimar l'avait gâté, le surmenage l'avait affaibli et il était profondément découragé. Il va donc à Bruxelles revoir ses vieux amis, pour trouver chez eux quelque consolation et puiser de nouvelles forces pour un nouveau combat. Lambeaux l'entraîne et

lui donne une chambre, où il étudie « la tête » pendant quatre à cinq mois. Un tableau *Rêverie,* représentant un violoniste et sa maîtresse, soulève une grande discussion au point de vue de la couleur, toile dont Lambeaux est enthousiaste et qu'il lui conseille d'envoyer à l'exposition d'Anvers. Mais ce tableau, placé au second rang, n'a pas de succès! Plus découragé que jamais, le maître rentre alors à Malines et ne veut plus voir personne. Là il travaille lentement à reconstituer sa personnalité d'où émaneront bientôt des merveilles. En effet, lorsqu'il a retrouvé sa voie, il y marche glorieusement et remporte son premier succès à Courtrai avec *Mort,* tableau qui appartient à M. Lucien Solvay et qui, exposé à Bruxelles et à Paris, obtint en 1886, la médaille d'or! Puis, il exécute *Le Gagne-pain,* représentant un phtisique devant une fenêtre, la mort dans les yeux, le teint pâle auquel sa femme donne une potion, datant de 1887. En 1888, son succès s'accentue encore avec *Pas de pain,* et il fait successivement plus tard : *Consoler les affligés,* une œuvre de portée philosophique, toile par laquelle l'artiste veut enseigner que le prêtre doit ses secours tant aux pauvres gens qu'aux heureux de ce monde; *Le Mois de Marie* exposé à Bruxelles en 1890 et rappelant que, pendant le mois de mai, à Malines, les pauvres ont l'habitude d'entourer de luminaire la statue de la vierge, scène d'intérieur prise sur le vif, intéressante, une vieille femme priant devant une statue; *La Confiance en Dieu,* une mère implorant le Ciel au chevet de son fils agonisant; *La Visite aux malades*, gravée à l'eau-forte par Bernier, une heure vécue par le peintre même, la mort de son père, la reproduction exacte de ces moments terribles par où il passa; *Désespéré!* un prêtre apportant le viatique à un malade, dans un intérieur d'un caractère douloureux, où l'on voit un prêtre en surplis blanc, précédé d'un enfant de chœur qui agite une sonnette, et une vieille femme indiquant la chambre où se trouve le mourant!


HENRI DE BRAEKELEER.
ÉTUDE,
D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

Et voilà l'œuvre d'Alexandre Struys! Il prétend souligner la souffrance, mais la souffrance et les pauvres pour qui il a une affectueuse compassion, les montrer dans leur vie pénible qui le hante avant tout. Puis il indique aux prêtres, les consolateurs des affligés, leurs devoirs vis-à-vis des miséreux, aimables autant et davantage que les riches. Et chez lui, il y a, outre une conception très précise de sa tâche, la recherche du décor, de l'intérieur et des modèles vrais, au point qu'il fait souvent transporter un modèle dans l'intérieur qu'il a choisi, et que, lorsque plusieurs personnages sont en action dans ses toiles, tous posent en même temps. De telle sorte, ce souci de l'exactitude objective donne au maître une personnalité bien distincte. Non, sa manière ne ressemble pas à celle de ses confrères d'autrefois et d'à présent, qui se sont plu à raconter les angoisses des déshérités de la fortune! On l'a comparé, en vérité, surtout à Charles Degroux et à Constantin Meunier, peintres de cette catégorie. Cependant, il est entre leur art et le sien, pour qui observe les différences d'idéal existant entre les artistes — différences d'idéal parfois très minimes en somme! —



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ALEXANDRE STRUYS. — DÉSESPÉRÉ.

des nuances caractéristiques. Et ces nuances sont déterminées ainsi très justement : Degroux et Meunier, dans leurs œuvres, ont laissé ou laissent plus de place à l'imagination que Struys; et ce détail, répétons-le, nous permet d'affirmer qu'il est doué d'une personnalité bien distincte et qu'on ne saurait confondre ses toiles vengeresses, qu'il le veuille ou non, des iniquités sociales avec les toiles de ses confrères!

Mais voici un autre peintre de genre contemporain, Jean-François Verhas, né à Termonde, le 9 janvier 1834, fils de Emmanuel-François Verhas, peintre qui dirigea l'académie de cette dernière ville où il enseigna le dessin, et de Jeanne-Marie Vankeer; peintre de genre contemporain, décédé à Schaerbeek, le 29 octobre 1896, et qui avait épousé à Binche, le 28 juillet 1864, Stéphanie Pourbaix, dont il eut deux enfants, un fils et une fille qui a épousé, elle aussi, un artiste décorateur, Gisbert Combaz.



HENRI DE BRAEKELEER. — UNE RUELLE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

Jan Verhas — ainsi est-il dénommé dans le monde des arts — jouit à certain moment d'une réputation artistique européenne, car, il y aura tantôt vingt ans, tout le monde se préoccupa de son tableau fameux : *La Revue des écoles*. Et ce n'était pas sans raison ! L'œuvre, en effet, ne manque pas de caractère. Conçue avec un souci d'exactitude photographique, elle affecte la valeur d'un document relatif à l'histoire de nos jours. Puis, avouons-le, abstraction faite de tout le charme qu'on rencontre fatalement dans la peinture de l'enfance, surtout des fillettes, cette grande toile était en quelque sorte alors, comme un défi ou, si l'on préfère, un argument irréfutable jeté à la face des politiciens, nourrissant le projet d'anéantir l'enseignement officiel en Belgique!

Donc, celui que l'opinion publique seule guiderait dans son jugement pour augurer du mérite pictural de *La Revue des écoles,* du talent de son auteur, risquerait de se tromper du tout au tout; et nous croyons que Jan Verhas ne fut pas un artiste génial, quoiqu'il connut toutes les ivresses du triomphe, les éloges outranciers même dont on est si avare, quand il s'agit d'un maître aux ambitions élevées! Mais il sut comprendre les aspirations populaires, après avoir terminé ses études à l'académie d'Anvers et après avoir peint quelques tableaux d'histoire. Son intelligence lui révéla au surplus le parti qu'il y avait à tirer des recherches de ceux qui prétendaient introniser le plein air en peinture. Et, rencontrant ainsi le goût de l'époque, sachant encore l'exprimer au moyen d'une technique sûre et en rapport avec les idées en vogue de ce temps, dans les milieux artistiques parisiens et

bruxellois, il s'empara de l'attention d'un chacun et obtint toutes les distinctions officielles.

Cependant son idéal, borné à la constatation pure et simple des faits entrevus séparément, le conduisit à pratiquer l'esthétique des anecdotiers flamands, ses ancêtres; car, tout son œuvre est là pour le dire : Jan Verhas fut un petit maître. Il suffit de signaler, afin de donner la juste mesure de l'art qu'il a pratiqué, ses toiles les plus connues, exécutées entre 1867 et 1878, époque de laquelle date *La Revue des écoles*. Elles furent exposées aux salons triennaux sous les titres explicites : *Après la visite, Comment on devient peintre, Le Pot cassé, Fleurs pour bébé! Cache-cache! L'Inondation, Puis-je entrer? Les Pigeons de Marthe, La Punition partagée, Le Maître peintre, Le Bouquet de Marguerite, L'Atelier,* et ce sont autant de compositions sans haute portée esthétique, mais ayant de la valeur au point de vue de l'exécution moderniste.



PIERRE VAN DER OUDERAA. — LA RÉCONCILIATION JUDICIAIRE. (MUSÉE D'ANVERS.)

Quoi qu'il en soit, le succès de sa composition capitale, *La Revue des écoles,* incita Jan Verhas à tenter d'autres sujets où le peuple devait trouver, sinon l'exaltation de ses sentiments patriotiques, du moins le souvenir de certaines réjouissances publiques, dont il avait eu le spectacle sous les yeux : ainsi le maître nous montra-t-il un jour dans son atelier, peu de temps avant sa mort, des esquisses rappelant les noces d'argent du roi et de la reine des Belges, la fête de la Bourse, organisée à l'occasion des fiançailles de la princesse Stéphanie de Belgique, et quelque épisode des festivités qui commémorèrent le cinquantenaire de l'indépendance nationale : « Mais, nous disait-il non sans regret, j'ai dû abandonner ces beaux projets, parce que le gouvernement n'a pas voulu m'en confier l'exécution et que je craignais de ne pouvoir les vendre à l'Etat, sans une promesse formelle d'achat de sa part. »

Peut-être bien, fût-ce un bonheur pour l'artiste que le gouvernement ne lui fit pas ces commandes, car sans cela il n'eût pas peint au bord de la mer quantité de pages lumineuses, conformes à son talent de coloriste délicat et aimant le plein air, motifs qu'il a trouvés en voyant le monde élégant sur la plage de Heyst, où il vivait du reste une bonne partie de l'année, et qu'il appela : *La Promenade à âne sur la plage,* se trouvant au musée d'Anvers, *Les Enfants sur les dunes, L'Estacade à Blankenberghe* et nombre d'autres.

Donc, préoccupé sans cesse de peindre l'éclat de la lumière, le maître a voulu la rendre encore dans des scènes où les habitants du littoral jouent des rôles, gens dont la psychologie lui a échappé cependant, aussi bien que celle

de ses modèles du grand monde du reste, parce qu'il scrutait surtout les effets de la couleur, ne se souciant guère de l'âme des choses. Et dans ce genre, il faut citer : *Les Pêcheurs de crevettes, Le Retour de la pêche, La Fille du pêcheur* et *La Procession à Heyst.*

Une exposition posthume de ses œuvres eut lieu à la Maison d'art à Bruxelles, au mois de février 1897, et cette exposition prouva derechef que Jan Verhas fut supérieur en tant que peintre à son frère, François-Louis, qui signait Franz Verhas, né aussi à Termonde, le 29 septembre 1827; artiste qui épousa à Paris, en décembre 1865, Adelaïde Marchandeau dont il eut quatre enfants, décéda à Schaerbeek, le 17 novembre 1897, et dont on connaît des sujets de genre mondain habiles, mais d'une facture plus mièvre que celle de son cadet, sujets de genre mondains rappelant par la futilité les motifs similaires de Jan Van Beers.

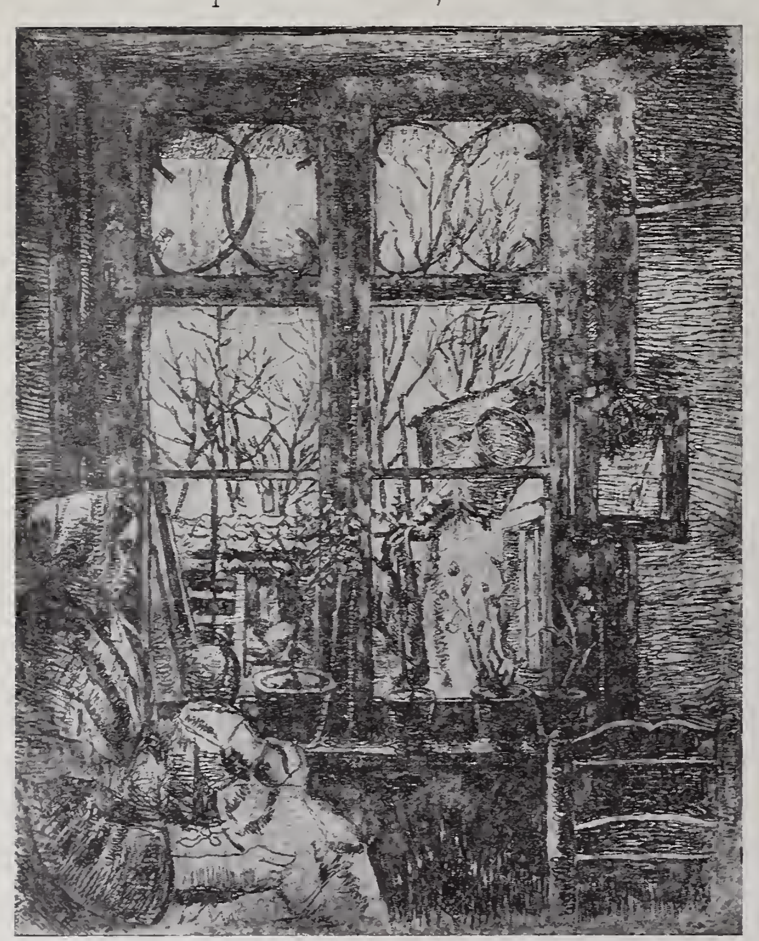
A coup sûr le talent de Jan Van Beers, fils du poète flamand Jean-Pierre-Aloïs Van Beers, professeur à l'athénée royal d'Anvers et conseiller communal de cette ville, et de Henriette-Marie Mertens qui eurent plusieurs enfants, morts presque tous en bas âge; à coup sûr le talent de Jean-Marie-Constantin-Joseph Van Beers, connu dans le monde des arts sous les noms de Jan Van Beers, né à Lierre, le 27 mars 1852, disons-nous, est estimable, quoiqu'on puisse en discuter la valeur relative. Mais si ce peintre a acquis une notoriété suffisante, c'est bien un peu parce que, de tout temps, on lui a trouvé une originalité, dont il se plaît à faire ostentation par ailleurs.



ÉMILE SEELDRAYERS. — LA VEUVE DU COMTE D'EGMONT ET SES ENFANTS DANS L'ORATOIRE DE SON ÉPOUX, EN 1576, DESSIN ORIGINAL.

Bien jeune encore, il y a quelque vingt-cinq ans, tout le monde le connaissait à Anvers, après qu'il eut fini ses études à l'académie, et cependant il n'avait pas débuté par un coup de maître! Seulement son accoutrement, autant que celui de son ami Alexandre Struys, était bizarre; par exemple, il déambulait au centre de la ville, aussi le long des quais et à la campagne, toujours vêtu de velours bleu, décolleté comme une femme, un éventail en main ou placé en apparence dans la poche gauche de son justaucorps! Plus tard on le vit, lors d'une ouverture d'exposition, au Cercle artistique de Bruxelles, en veston, gilet et pantalon bleus, chaussé de pantoufles qu'il prenait un plaisir malin à balancer sur la pointe de l'orteil, pendant que le roi le complimentait à propos de son envoi ! Et si ce ne fut là son ultime fantaisie quant à la façon de s'habiller, qui convient selon lui à un artiste, on ne se rappelle plus trop ce qu'il inventa encore en fait de toilette, car maintenant il s'habille comme tout le monde. Pourtant on raconte pas mal de choses à propos de son séjour à Paris, où il alla vivre vers 1880, et ceci vaut cela!

Autrefois il habitait, impasse Hélène à Paris, un appartement fort coquet où deux places étaient réservées spécialement à la peinture; dans l'une se trouvaient les tableaux achevés, dans l'autre on travaillait d'arrache-pied. Et nous employons le pronom indéterminé à bon escient, car Jan Van Beers ne travaillait pas seul. A cette époque, Jef Lambeaux n'était pas le sculpteur réputé que l'on admire; il était à Paris sans trop de ressources et trouvait juste d'aider son compatriote, déjà célèbre, pour s'en procurer. Du reste, d'autres que lui pensaient que, puisque Pierre-Paul Rubens avait eu des collaborateurs, Jan Van Beers était en droit d'en avoir : Eisman-Semenowsky et Crockaert, peintres peu connus, partageaient ses idées! Donc, Jan Van Beers travaillait dans le même atelier que ses collaborateurs. Mais de crainte des importuns, il avait imaginé de pratiquer un judas imperceptible, dans la porte de la pièce où il se tenait d'habitude avec ses amis, ce qui leur permettait de savoir, avant d'ouvrir, qui étaient les visiteurs. Or, il advint d'aventure qu'un maître coup de sonnette les fit tressaillir un jour, à un moment qui ne plaisait à aucun, et ils jurèrent de se venger de belle façon de l'impertinent gêneur! Que firent-ils alors? Voici! Tous les quatre s'affublèrent prestement de travestis étonnants, se couvrirent la tête de coiffures invraisemblables et se remirent à peindre, en chantonnant des incohérences. Toutefois, le visiteur s'impatientait à la porte et carillonnait de mieux en mieux! Enfin l'un d'eux alla ouvrir, ne dit mot, se réinstalla à sa place; et le monsieur eut beau parler tour à tour à l'un et à l'autre, il ne reçut d'autre réponse que le marmottage en chœur incohérent...



HENRI DE BRAEKELEER. — LA FEMME A LA FENÊTRE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

Vous songez maintenant que, puisque le maître et les hôtes de céans étaient fort drôles, l'ameublement devait avoir un cachet spécial. Eh bien oui! Deux places de l'appartement attiraient surtout l'attention, la chambre à coucher et le salon jaune. La première était un véritable nid de satin, de soie, de velours et de dentelles, d'où émergeaient péniblement quelques meubles : un lit précieux de sybarite, capitonné et parfumé, un sopha moelleux et charmeur, puis une crédence ornée d'une glace biseautée et remarquable, sur laquelle se prélassaient une cuvette et une aiguière en argent d'un



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JAN VERHAS. — LA REVUE DES ÉCOLES.

(Musée de Bruxelles).

travail superbe, et encore, pour compléter le tout, un squelette entièrement doré!... La seconde était le salon jaune, appelé ainsi pour la très bonne raison que tout y était de la couleur solaire, non pas par vanité de mage, mais par caprice d'artiste original. Cependant une chose y manquait : un oiseau jaune! Qu'eussiez-vous fait si, étant Jan Van Beers, pareil désir de posséder un oiseau jaune vous avait tourmenté? Probablement vous seriez-vous procuré un canari, et c'eût été logique! Le peintre fantaisiste, lui, trouva mieux : il écrivit à son beau-frère, M. Buschmann, le grand imprimeur anversois « d'acheter deux pigeons blancs, de les tuer sans effusion de sang, de



JAN VERHAS. — LES PÊCHEURS DE CREVETTES, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE D'AUGUSTE DANSE.

les faire teindre en jaune, de les faire empailler à Anvers, parce qu'on y empaille mieux qu'à Paris, et de les lui faire tenir sans retard »...

Mais cet appartement de l'impasse Hélène n'est plus occupé par Jan Van Beers; il s'est construit un superbe hôtel, rue du Général Appert, non loin du Bois de Boulogne, où il vit en célibataire endurci. Et cet hôtel à colonnade et à péristyle, rappelant en miniature la Bourse de Bruxelles, lui a coûté des sommes folles : rien n'a été négligé, les plus petits détails y sont précieux! Figurez-vous que l'artiste a voyagé partout avec un architecte pour désigner, dans les musées d'art ornemental, les motifs qu'il voulait voir utilisés, et que ces motifs, pour obtenir plus de précision, ont tous été moulés minutieusement sur des spécimens architectoniques rares!...

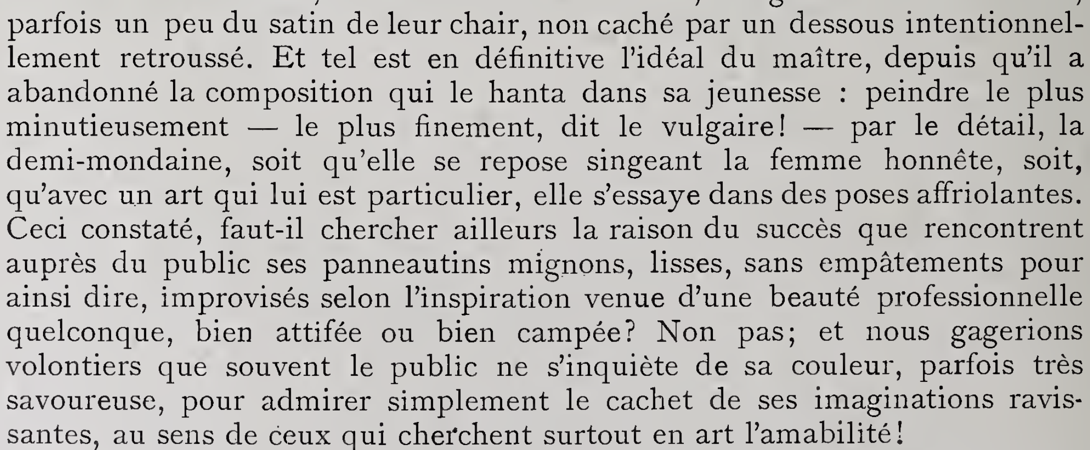
Est-ce à dire que cet homme, dont les fantaisies sont ruineuses, soit un prodigue? Nullement; il trouve le moyen de couper, comme on dit, un

centime en quatre. Nous avons eu entre les mains une lettre adressée à un de ses amis, ou plutôt deux cartes postales formant une seule lettre, qui ferait croire après lecture, à celui qui ne connaît pas Jan Van Beers, qu'il est vraiment misérable; lisez ces phrases à propos d'une exposition et d'une invitation à dîner : « Moi je trouve ça plutôt embêtant que les trois tableaux ne soient pas encore là (ces tableaux sont soumis, en ce moment, à la commission du musée d'Anvers, qui désire en acheter un), car il y a déjà pas trop de bifteck et trop de pommes de terre, et voilà que le beau morceau de bifteck reste en plan... Je suis désolé de ne pouvoir aller dîner avec vous chez la charmante comtesse de S... Si l'on vendait, je me payerais peut-être ce voyage... » Ce peintre minutieux des originalités de boudoir, doublé d'un homme d'affaires très entendu, est-il pingre lorsqu'il s'agit d'aider un confrère, un ami? Pas du tout; son dévouement a pu être apprécié par de nombreux artistes, aujourd'hui sortis de la période des difficultés. Mais cela n'importe autrement, puisqu'il nous faut parler de ses toiles!



JAN VAN BEERS.
LA BALLERINE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL,
EXTRAIT DE « L'HIVER MONDAIN » DE GEORGES RODENBACH.

Quand on ne recherche dans l'art nulle préoccupation élevée, les peintures de Jan Van Beers méritent l'attention des esthètes. Car, si le maître anversois parisianisé n'a pas dans son œuvre ce quelque chose de supérieur qui commande l'admiration à tous : la pensée souveraine, il est néanmoins séduisant par des côtés spéciaux qui en ont fait le conteur attitré du demi-monde coquet. Mais l'artiste n'a vu, ou n'a voulu voir, que l'épiderme de cette société. Analysée par un psychologue, tel que Félicien Rops, elle eût revêtu en réalisation des allures épiques; au contraire, les petites femmes de Jan Van Beers sont drôles ou appétissantes, mais rien de plus! On dirait vraiment que lorsqu'elles posent devant la rétine photographique du peintre, celui-ci n'aperçoit que le brillant de leurs yeux, le corail de leurs lèvres, le lustre de leurs cheveux, l'élégance de leur toilette,



parfois un peu du satin de leur chair, non caché par un dessous intentionnellement retroussé. Et tel est en définitive l'idéal du maître, depuis qu'il a abandonné la composition qui le hanta dans sa jeunesse : peindre le plus minutieusement — le plus finement, dit le vulgaire! — par le détail, la demi-mondaine, soit qu'elle se repose singeant la femme honnête, soit, qu'avec un art qui lui est particulier, elle s'essaye dans des poses affriolantes. Ceci constaté, faut-il chercher ailleurs la raison du succès que rencontrent auprès du public ses panneautins mignons, lisses, sans empâtements pour ainsi dire, improvisés selon l'inspiration venue d'une beauté professionnelle quelconque, bien attifée ou bien campée? Non pas; et nous gagerions volontiers que souvent le public ne s'inquiète de sa couleur, parfois très savoureuse, pour admirer simplement le cachet de ses imaginations ravissantes, au sens de ceux qui cherchent surtout en art l'amabilité!

Qu'ils aient donc obéi ou qu'ils obéissent à telle ou telle influence, la majeure partie des artistes qui se sont réclamés ou qui se réclament du romantisme de l'Ecole d'Anvers, n'importe leur genre de peinture, ont eu un

idéal commun : réinstaurer les principes chers aux anciens maîtres flamands, soit de l'époque gothique, soit de la Renaissance du XVIIe siècle. Mais il faut bien l'avouer, combien peu ont compris ces principes! Qu'est-ce que la prétendue fougue de Gustaf Wappers? De l'enflure! Et la distinction que l'on suppose à Nicaise De Keyser? De la mièvrerie! Leur couleur est-elle du moins flamande, puisque leur composition ne l'est point? L'affirmer serait verser dans l'erreur! Or, ils ont eu des disciples en masse, disciples qui les ont plus ou moins imités, et auxquels on peut joindre d'autres peintres d'histoire, de genre et de portrait, qui ont fait voir leurs œuvres lors de l'Exposition historique de l'Art belge en 1880; peintres pour qui les préceptes conventionnels anversois étaient ou sont évangéliques, notamment Polydore



ALEXANDRE STRUYS. — DÉSHONORÉE! DESSIN ORIGINAL.

Beaufaux, Henri Dobbelaere, Antoine Bourlard, Modeste Carlier, Désiré Mergaert, Edward Du Jardin, Joseph Gérard, Vital De Gronckel, Albert Roberti, Louis Lebrun, Camille Payen.

Au point de vue nationaliste, par contre, les exemples donnés par Joseph Lies et Henri Leys furent plus efficaces. A leur suite, il y eut un juste retour vers l'étude plus objective de la nature. On jugea qu'il fallait observer davantage l'homme dans son milieu. On pensa que la couleur ne réside pas dans l'exaspération des tons. On crut que la composition doit être simple et rationnelle. Cependant ce n'est pas exclusivement chez les imitateurs directs de Lies et de Leys que les théories de ces maîtres se sont révélées très modernes; c'est plutôt chez les francs réalistes Jan Stobbaerts et Henri De Braekeleer, qui marchèrent sur leurs traces en abandonnant tout préjugé. Et la preuve de notre dire se trouve dans la comparaison des œuvres dues au superbe animalier et au brillant peintre de genre avec celles de leurs concitoyens ou contemporains : Franz Backvis, Charles Coumont, Edmond De Praetere, François Duyck, Eugène Maes, André Plumot, animaliers; Jean-Baptiste Anthony, E.-J. Boks, Constant Cap, Théodore De Heuvel, Henri Bource,

David Col, les Portielje, Césare Del'Acqua, Théodore Gérard, Arn. Heyermans, les Linnig, Corneille Petit, Théodore Cériez, Victor Ravet, peintres de genre qui ont tous cherché ou cherchent à séduire la foule.

D'ailleurs, telle est bien la caractéristique des artistes anversois et de ceux qu'on peut rattacher à l'Ecole d'Anvers, par similitude d'idéal : plaire avant tout! Est-ce donc qu'il nous semble que leurs pensées soient sans élévation? Sans nul doute, car leur premier souci est de s'emparer de l'attention du public, de satisfaire ses goûts, de ne le contrarier en rien, de se ravaler presque au rang du vulgaire! Et s'il nous faut encore une fois prouver notre assertion, il nous suffira d'établir une comparaison entre les paysagistes de l'Ecole dite de Termonde, les Meyers, les Heymans, les Rosseels, les Crabeels, les Courtens, et leurs concitoyens anversois ou contemporains, paysagistes, peintres de vues de ville et marinistes, et dont on a vu des œuvres à l'Exposition historique de l'Art belge en 1880 : Joseph Van Luppen, Jacques Blockx, Léon Becker, Jacques Carabain, Félix De Baerdemaeker, Auguste De Lathouwer, E.-F. Leemans, Louis De Winter, Jean Goetmakers, Robert Mols, Victor Papeleu, Charles Pauli, Henri Marcette, Henri Permeke, Robert Montgomery, Georges Henrard, François Schaefels, Henri Piéron, Louis De Rickx.

Malheureusement, cette situation d'hier et d'aujourd'hui encore tend à se prolonger demain! Au sein de la métropole commerciale belge, le talent sincère, l'artiste ambitionnant d'imposer sa manière personnelle ne jouissent d'aucune faveur. Là-bas règne la convention réactionnaire!...



HENRI DE BRAEKELEER. — LE MODÈLE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ISIDORE MEYERS. — LES BORDS DE L'ESCAUT A MARIAKERKE (FLANDRE ORIENTALE).

(Musée d'Anvers).



ADRIEN-JOSEPH HEYMANS. — ENVIRONS DE DORDRECHT, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

L'ÉCOLE DE TERMONDE

Certes, le mouvement esthétique suscité par Joseph Lies et par Henri Leys, c'est-à-dire leur vouloir de retremper l'art flamand aux sources primitives, trouva parmi les peintres de figure des adeptes fervents; mais la tendance des paysagistes de l'École dite de Termonde, dont le but fut de reproduire la nature simplement avec un sentiment personnel, vers le même temps, fut également remarquable.

En effet, à l'époque où florissaient les archaïstes vivant à Anvers, encore à l'époque où les futurs novateurs bruxellois se faisaient valoir, soit par des pages magistrales, soit par des essais audacieux, deux jeunes paysagistes nés dans la métropole commerciale belge, Isidore Meyers et Adrien-Joseph Heymans avaient l'intuition d'un art renouvelé, d'une traduction directe de l'objectivité, idéal qui leur avait été révélé lors d'un séjour à Paris, où les Corot et les Daubigny imposaient alors leur vision délicate de sites enchanteurs. A eux revient l'honneur d'avoir inculqué les premiers à leurs concitoyens anversois, qui se réclamèrent dans la suite du réalisme, notamment à Jacques Rosseels et à Flor Crabeels, le culte absolu de la Campine, des polders et des bords de l'Escaut!

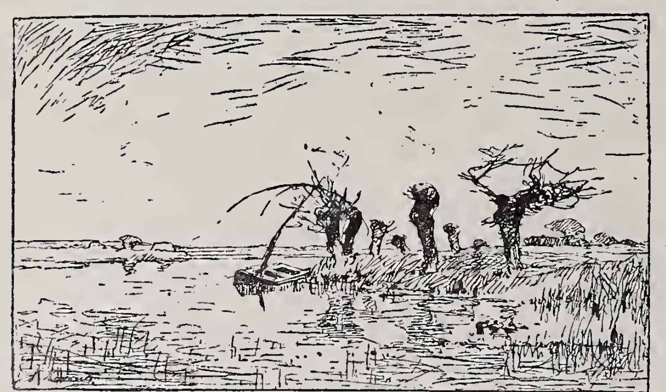
Faut-il le dire après cela? Le commerce avec ces maîtres sincères est délicieux. En voici d'ailleurs un exemple :

C'était il y a quelques années. Une exposition de l' « Als ik kan », un cercle de jeunes artistes, venait de s'ouvrir à Anvers. Et nous étions là, ma foi, un peu inquiet du sort qui allait être réservé à un de nos essais picturaux, lorsqu'un peintre de notre âge, Joseph Heyndrickx, enlevé depuis à l'art par une cruelle maladie mentale, entra en compagnie d'un monsieur, grand, d'allure dégagée, respirant la bonhomie la plus absolue, un monsieur qui était Isidore Meyers.

On nous présenta l'un à l'autre et d'emblée la conversation prit la forme d'une aimable causerie sur l'art. Puis, au moment de nous séparer, Meyers nous invita avec une cordialité toute flamande, sans nous connaître pour ainsi dire encore, « à prendre le café » chez lui, l'après-midi, si bien que, à l'heure dite, nous fûmes au rendez-vous, rue de la Province (nord), en une maison artistement construite, maison de style flamand.

La causerie du matin interrompue reprit alors de plus belle. Le maître nous dit ses luttes pour le réalisme, luttes qu'il avait affrontées avec ses amis, Adrien-Joseph Heymans, Henri De Braekeleer, Jan Stobbaerts, Jacques Rosseels et Flor Crabeels, contre l'académisme à Anvers et, avouons-le, notre pitié fut grande en le quittant pour cet homme ardent, assoiffé de vérité, qui, seul, après des années d'efforts, se trouvait abandonné à Anvers avec Crabeels, pour soutenir ses principes esthétiques.

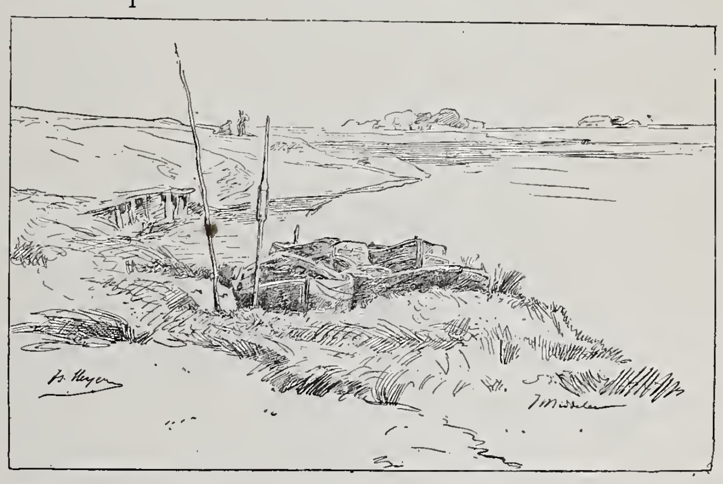
De retour à Bruxelles, le lendemain, nous lui écrivîmes nos sentiments, le conjurant, au nom de l'art et de sa propre renommée d'artiste, de renoncer à ses tentatives de rénovation picturale sans issue, de rejoindre Jan Stobbaerts dans la capitale, lui assurant qu'il y serait compris par des gens exempts de l'esprit de coterie et ennemis de la convention vieillotte, et cela avec tant de chaleur que Meyers, deux mois après, s'installait à Bruxelles...


JACQUES ROSSEELS. — EN HOLLANDE, CROQUIS ORIGINAL.

Le « brave Meyers », au physique, n'est pas extraordinaire; il ne pose pas pour l'artiste. Vous croiriez en le voyant déambuler qu'il est un excellent bourgeois, dont la vie se passe à régler honnêtement des affaires quelconques. Cependant, en l'observant quelque peu, vous jugeriez que sa mine n'est pas banale : ses cheveux en brosse très longs, sillonnés de filigranes d'argent, formant une auréole mouvante, puis sa moustache taillée modestement et retombant en pointes, sa moustache ponctuant un sourire bon enfant, le font distinguer du type courant. Ensuite, si vous l'entreteniez, sa supériorité artistique, sa bonté et sa sentimentalité proverbiales vous seraient révélées; il vous parlerait de peinture et, après avoir raconté ses aspirations, finirait sa phrase ultime par ses mots typiques : « 't is tog zoo moeielijk! » Et, en effet, comprenez-nous bien, la pratique de l'art tel que le maître l'entend est d'une difficulté énorme : il ne connaît pas de procédés; son idéal tend à rendre la réalité de l'illusion, ses sentiments personnels.

Quoi qu'il en soit, Meyers et Heymans avaient déjà travaillé longtemps ensemble, lorsque le hasard leur fit rencontrer à Calmpthout, en Campine, Jacques Rosseels. De ce fait minime en apparence allait naître une Ecole de paysagistes, détail curieux, qu'on dit de Termonde. Ce ne fut néanmoins pas exclusivement aux environs de cette ville que ses adeptes peignirent. Pourquoi alors cette appellation? Parce que Jacques Rosseels et Isidore Meyers y séjournèrent beaucoup, l'un étant directeur de l'académie de Termonde,

l'autre en étant professeur. Qu'importe, du reste! C'était le 10 septembre 1861, une date mémorable dans la vie de Meyers et de Rosseels, date qu'ils rappellent volontiers! En revenant ce jour à l'auberge de Calmpthout, Rosseels apprit qu'un artiste anversois, Isidore Meyers, était arrivé en son absence et se trouvait occupé à peindre une étude dans l'étable. Lors de leur première entrevue, les deux maîtres se regardèrent avec quelque défiance, tout en augurant de part et d'autre que le confrère avait une figure sympathique et une tournure très rassurante. La glace se fondit d'ailleurs le soir à la lueur d'un incendie, qui avait éclaté à proximité à la suite d'un orage : tous deux allèrent voir le désastre et se communiquèrent naturellement leurs impressions. Or Meyers, au cours de la conversation, parla de son ami Adrien-Joseph Heymans, alors dans le pays wallon, mais qui se disposait à le rejoindre à Calmpthout, chose qui advint et fit que les trois artistes devinrent un trio d'amis! Pourtant, si cette éventualité les charma, nos solitaires regrettèrent bientôt la bourgade primitive et patriarcale; un chemin de fer la relia peu après à d'autres centres plus habités, et ils virent affluer incontinent les paysagistes, voire les peintres de figure, dans ces chers sites désolés et poétiques! Et c'était le comble de la désolation? Peut-être seulement, car, grâce aux intrus, les trois amis commencèrent à se préoccuper sérieusement de la capitale, où Hippolyte Boulenger et un groupe de jeunes peintres avaient suscité un mouvement d'art novateur.


ISIDORE MEYERS. — BORDS DE L'ESCAUT, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

Cependant, leur idéal n'avait pas encore totalement évolué vers le réalisme absolu lorsque, au commencement de l'été 1868, Théodore Baron apparut à Calmpthout. Il vit avec étonnement ce petit groupe d'Anversois progressistes et leur prédit du succès à Bruxelles, tandis qu'à Anvers on ne paraissait pas devoir comprendre leur peinture solidement charpentée, où n'abondaient plus les jus et les glacis, peinture qui s'éloignait des anciens feuillés, du fini et du détail. Et Baron réussit à entraîner Heymans à Bruxelles, mais non Meyers ni Rosseels, que rien ne put résoudre à quitter leur pays flamand, leur Campine.

Est-ce cela qui explique le réalisme de Meyers et sa compréhension fine et simple du paysage: sa vie calme, exempte d'ambition, écoulée d'abord au sein d'une famille des plus honnêtes, ensuite, avant et après son mariage, le plus souvent en communion constante avec la nature, à la campagne? Sans doute, car Joseph-Jean-Isidore Meyers, connu sous son dernier prénom, naquit, à Anvers, le 14 février 1836, de Jean-François Meyers et d'Isabelle-Marie Janssens, qui eurent six enfants, et sa jeunesse se passa aux bords de l'Escaut, son père étant attaché à l'Administration du pilotage. Mais, plus tard, lorsque Meyers eut dix ans, ce père décéda et, chose bizarre, c'est pendant la longue maladie de celui-ci que l'artiste sentit s'éveiller sa

vocation de peintre, en dessinant pour égayer les tristesses de cette maladie; Jacques Rosseels a écrit à ce propos : « Avec l'amour filial naquit probablement, chez Doorken Meyers, l'amour de l'art. » Puis à l'âge de quatorze ans, sur les conseils d'un ami, le sculpteur anversois Eugène De Plyn, devenu son beau-frère et mort en 1898, le jeune homme entra à l'académie d'Anvers, institution où il obtint des prix. Et ici nous laissons la plume un instant à M. Edgar Baes, qui a publié quelques notes intéressantes concernant Meyers :

« Cette réussite ne lui troubla pas la tête, mais le poussa tout à coup jusqu'à Paris où, de 1855 à 1858, il vécut dans une atmosphère d'études acharnées et aussi d'éblouissement devant l'art réaliste, alors dans tout son éclat, et dont les Anversois, ses émules, n'avaient qu'une idée fort incomplète. Il fut rejoint là-bas par Heymans, plus jeune que lui et non moins ardent à la rénovation.



ISIDORE MEYERS. — LE VIEUX BERGER, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

» Il n'exposa cependant, pour la première fois, qu'en 1860, à Bruxelles, et, l'année suivante, il envoya à Anvers un paysage qui se distinguait par des qualités d'interprétation et de coloration, mélange de romantisme et de réalisme...

» L'influence de Leys s'exerçait alors presque autant sur les jeunes partisans du réalisme français que sur les véritables romantiques. Isidore Meyers la subit également : en effet, Leys était lui-même un révolté et un indépendant.

» Une exposition organisée par le groupe des jeunes, en 1862, à la Philharmonie d'Anvers, où étaient représentés Stobbaerts, Meyers et Heymans, consacra cet esprit d'indépendance provoqué par le grand artiste, mais le tableau que Meyers envoya au Salon de Bruxelles dévoilait davantage encore ses luttes contre les conventions académiques.

» La première œuvre où s'affirma pourtant pleinement sa sincérité artistique, par une liberté d'exécution qui faisait valoir des qualités personnelles et remarquables de ton, de distinction et d'harmonie, fut *Le Mois de décembre,* motif pris à Calmpthout qui, après avoir dignement figuré à Anvers, en 1864, sous le titre de : *Assoupissement de la Nature,* obtint un grand succès à l'Exposition du Champ de Mars, à Paris, en 1865.

» Notre artiste ne se prodiguait point : plus d'un catalogue d'exposition ne mentionne pas ses œuvres. Il se recueillait pour mieux parcourir sa voie et, pénétré de l'horreur de la banalité, il voulut, durant plusieurs années, se rendre compte de la valeur réelle de notre pays au point de vue pittoresque, en développant sous un ciel étranger ses facultés de vision. C'est ainsi qu'en 1867, il fit un voyage en Danemark et qu'en 1872, après la mort de sa mère, il se rendit en Ecosse et en Allemagne. Mais tout cela ne le satisfit point. Ce qu'il lui fallait, c'était l'aspect gras et plantureux de nos polders de



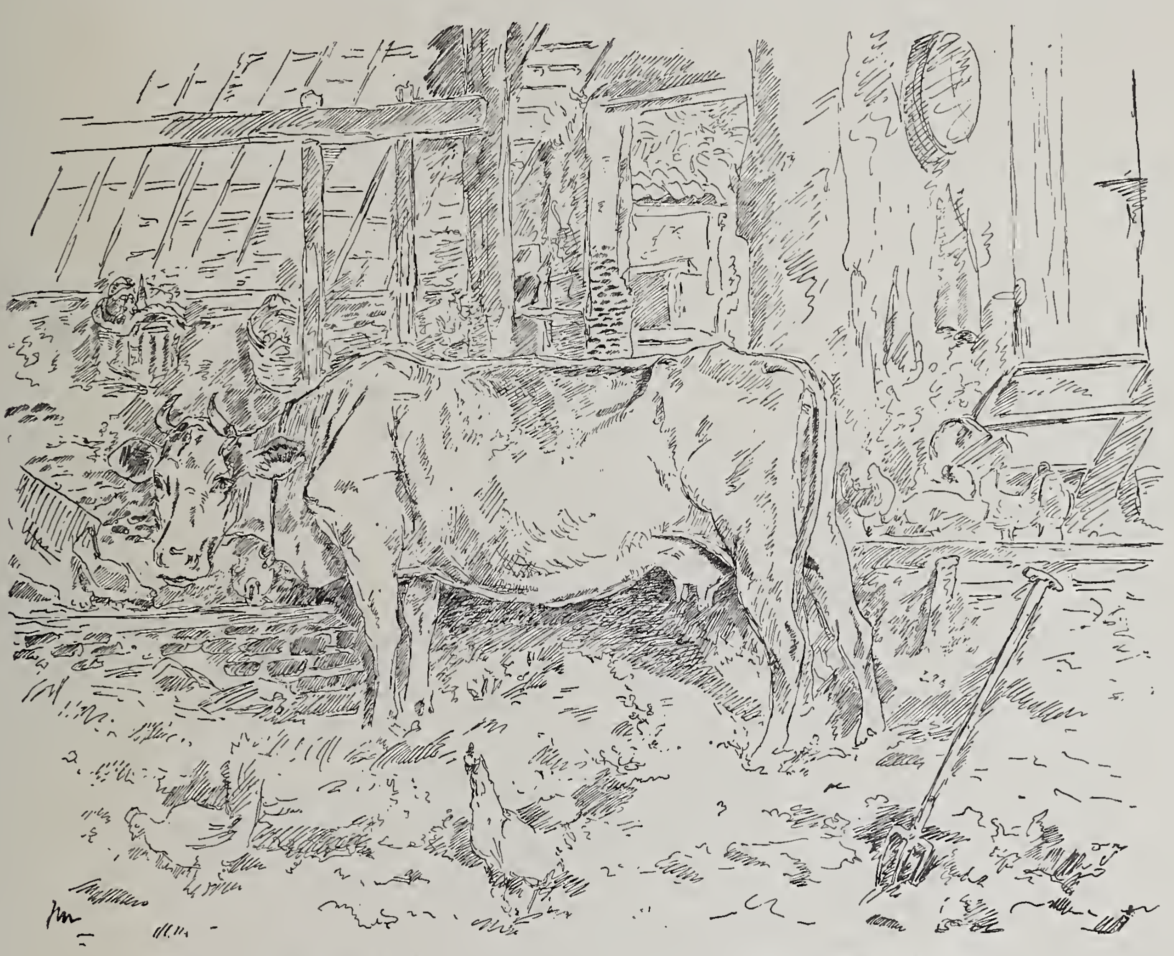
WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ISIDORE MEYERS.

L'HEURE DES VÊPRES A YPRES.

l'Escaut et de la Durme, les vases luisantes du fleuve, plus encore que les sites désolés de la Campine.

» C'était pourtant à Calmpthout, le 10 septembre 1861, qu'il avait connu Jacques Rosseels, le maître réaliste, dont l'intelligence large et perspicace avait aussitôt reconnu la valeur du jeune peintre. Dès lors s'établit entre eux une amitié solide, qui permit à Jacques Rosseels non seulement de juger en mainte occasion du cœur, de la loyauté et de la modestie de Meyers, mais



ADRIEN-JOSEPH HEYMANS. — L'ÉTABLE CAMPINOISE, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

encore de se l'attacher comme collaborateur dans son œuvre didactique, la transformation de l'Académie de Termonde, en 1865.

» Cette nomination de professeur eut, croyons-nous, une action assez directe sur son existence artistique aussi bien que sur son bonheur futur. Revenant périodiquement dans ce beau pays de Termonde, après avoir pu en comparer les privilèges artistiques avec les ressources offertes par d'autres contrées, il finit par en soupçonner le génie et l'essence, et c'est peut-être dans cette presqu'île du pays de Hamme, Grimberghen, Moerzeke (et aussi à Waesmunster) qu'il a fait, jusqu'à présent, ses œuvres les plus aimées, les plus intimes, celles où l'on distingue la communication sympathique du peintre avec le sujet de son choix.

» Une circonstance, d'ailleurs assez commune à l'artiste et au bourgeois le plus invétéré, devait lui procurer droit de cité dans la jolie commune de Hamme : il s'y maria; mais n'anticipons pas sur les dates.

» Pendant quelque temps, il avait eu, chez son beau-frère De Plyn, un atelier en commun avec Jacques Rosseels. Il loua aussi avec son ami, une cabane d'où pouvaient être observés les éléments de deux tableaux différents. Mais il fallait choisir sa place et son sujet : chose curieuse et typique, ils tirèrent les deux motifs à la courte-paille; et ils s'aperçurent bientôt, tous les deux, de l'inconvénient qu'il y a à traiter des sujets rapprochés, presque identiques. Ils prirent alors le parti, résolument, quoique un peu à regret, de planter leur tente séparément.

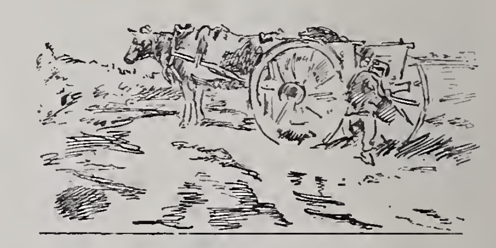

ADRIEN-JOSEPH HEYMANS. — LA RÉCOLTE DES POMMES DE TERRE, CROQUIS ORIGINAL.

» Meyers se mit en route pour explorer les rives de l'Escaut et, tout à coup, après Tamise, qui séduit tous les peintres, en passant la Durme, à Thielrode, il tomba en arrêt devant un petit coin délicieux, l'oasis rêvée dans un désert aquatique. Ce coin, c'était Drie-Goten, les Trois-Trous ou les Trois-Egoûts, nom peu poétique, comme on voit.

» Au confluent de la Durme et de l'Escaut, près d'une crique communiquant avec les eaux d'un polder, vis-à-vis du moulin de Weert et du domaine seigneurial des Marnix, où le Vieil-Escaut serpente encore comme jadis, est planté un hameau de quelques maisonnettes autour d'une brasserie qui a joué un certain rôle dans l'existence de Meyers. En effet, le propriétaire de cette brasserie venant de la céder à ses fils, la visitait encore souvent, accompagné de sa femme et de sa fille. Et pourquoi le cacher? Dès lors, Meyers négligea quelquefois son art favori, ou plutôt il trouva tout à coup que Drie-Goten était la véritable localité où l'art devenait absolument attrayant. Dans tous les cas, il fut bientôt la coqueluche de toute la population et, choyé, attiré, aimé, il ne pouvait sortir que marié de cet endroit, où son nom est resté légendaire — en effet, le maître épousa, à Hamme, le 17 avril 1877, Marie-Joséphine-Hortense Vertongen, dont il a deux enfants.

» C'est là qu'il eut pour élève et compagnon, dans une maisonnette de la digue, le peintre Le Mayeur, qui y fit ses premières armes de mariniste. C'est là aussi que Courtens, à ses débuts, faisait des essais fantastiques qui ne laissaient que vaguement encore présager l'étonnant coloriste d'aujourd'hui.

» Dans les premiers temps de son mariage, il alla se fixer à Buggenhout, sur l'autre rive de l'Escaut, non loin de Termonde, où il donnait, l'hiver, ses leçons à l'Académie. Il partageait son habitation avec le peintre Van Kuyck et la jeune femme de ce dernier; et les deux artistes rayonnaient vers Baesrode, vers Saint-Amand, au milieu des motifs agrestes et de la joyeuse rusticité bra-


ADRIEN-JOSEPH HEYMANS. L'ATTELAGE DANS LA BRUYÈRE, CROQUIS ORIGINAL.

bançonne. Ce bon temps n'est point sorti de notre mémoire, ni de la sienne, nous en sommes sûr.

» Il était d'ailleurs bien l'homme fait pour séduire nos bons rustres, qui accouraient, le soir, pour écouter dans l'un ou l'autre cabaret de village, ses histoires ébouriffantes et s'esclaffer à ses jeux de mots rabelaisiens, car son sacerdoce artistique n'avait rien de pénible ni de compassé.

» Sa touche brillante et colorée se multipliait sur la toile comme par enchantement, reflétant toutes les qualités de sa riche nature, et le tableau paraissait sans effort, comme il était venu se fixer sur sa rétine, clair et lumineux, avant tout, frais, rutilant et nacré.

» Cette clarté a toujours été le premier de ses soucis et lui a amené souvent des visiteurs intéressés, des disciples heureux de devoir à son imperturbable aménité de solides jalons pour des progrès futurs. »

La majeure partie de l'œuvre d'Isidore Meyers est donc franchement réaliste, narre l'opulence de la terre flamande, décrit la joie de vivre. Mais ce Meyers là n'est plus guère! Il semble que, depuis quelque temps, il se confine dans les tristesses, les aspirations vaguement nostalgiques d'un idéal plutôt moins objectif. N'est-ce pas la caractéristique de ses délicieuses peintures : *Nocturne, Soleil embrumé, Spleenétiques nuées, Les Souffreteux, Obsession grise, Ciel rouillé, Nuit de Noël, En face de l'Infini, Cachotteries lunaires, Matinée* et *Rêverie*, strophes d'une chanson mélancolique que l'artiste égrène lentement?


ADRIEN-JOSEPH HEYMANS. — LES PINS EN CAMPINE, CROQUIS ORIGINAL.

D'ailleurs Meyers, lorsqu'il est bien lui, est un triste; il ne se sent heureux que loin, bien loin de l'humanité, en compagnie de quelques amis, à même de comprendre ses raffinements de sensibilité. Cependant, toutes ses toiles dénotent une rhétorique personnelle enviable. Elle est pompeuse surtout dans les tableaux que nous avons cités plus haut. Elle n'est pas moins belle, quoique moins subjective, dans *Les Cordiers, Un Crépuscule pluvieux, Le Modèle, Un Coin de Bruges, Un Sous-Bois en octobre, Un Temps sec, Une Ruelle à Hamme, Au Travail, Après la pluie, Un Matin, Les Barquettes,* ses marines et ses vues de ville, principalement celles faites à Ypres, car ses peintures sans exception sont d'un artiste, d'un grand artiste même, dont le mérite n'a pas été suffisamment reconnu...

Le poète Emile Verhaeren a publié en 1885, dans la « Société Nouvelle », un beau portrait d'Adrien-Joseph Heymans : « Voici l'homme : solidement et largement bâti, dit-il; torse équarri comme un granit ; épaules lourdes à porter des sacs plus haut que les plus élancés moulins; mains pleines, plutôt pesantes que ductiles ; tête bien taillée à pans rudes, mais contrariée dans son unité de puissance matérielle par deux yeux observateurs et subtils. Ces yeux dans cette tête expliquent le peintre : la finesse dans la force.

» Je le vis tel, pendant une première visite faite un jour d'hiver à son atelier de la rue Robiano. Un ami commun m'accompagnait. » Présentations faites, on s'installa. La conversation traîna tout d'abord, une première

rencontre entre Flamands n'étant jamais exempte de gêne. On parlait pour parler. Lui, se tenait dans un coin, gauchement. Il me regardait quand je ne le fixais pas. Je l'étudiais dès que son attention se dirigeait ailleurs. Nous n'avons pas des amités subites, comme les artistes latins; nous ne sautons pas dans le cœur les uns des autres ou ne prenons pas d'assaut nos sympathies. Pourtant, un sujet de conversation où tous les deux nous sentions de même, nous rapprocha, et, dès lors, ce fut un égal enthousiasme qui rompit entre nous toutes barrières et nous fit presque amis à bout portant. Et, pendant deux heures, il fit défiler devant moi les toiles qu'il cachait chez lui, les récemment faites, toutes embues, les vieilles de dix à quinze ans, les grandes, les petites, les superbes, les mauvaises, celles qu'il condamnait lui-même, celles qu'il conservait pour montrer d'où il était parti, celles qu'il travaillait et retravaillait obstinément, qu'il avait gâtées à force de reprises et qu'il se proposait de reprendre encore, de reprendre toujours, jusqu'à ce que l'effet cherché fût trouvé, et cloué sur la toile comme un drapeau conquis. Et ses yeux brillaient aimantés, et je découvris toute la puissance entêtée de son front, de son grand front charnu de Flamand qui savait vouloir une seule et même chose toute une vie. L'artiste sortait de sa gaucherie, de son écorce un peu rustaude, et bientôt ce fut sa vie qu'il me raconta, ses débuts, ses premières journées de conscience de soi, ses rêves, ses promenades, ses voyages, ses enthousiasmes, ses luttes, ses aspirations, ses projets. Le jour se retira, peu à peu de l'atelier; le soir entrait, tachant de noir les coins et ombrant de gris la lumière de la vénitienne. Et l'artiste continuait toujours; lui si fermé, il était loquace comme un Latin, il tressaillait de toutes les émotions de sa vie, mais il restait simple, doux, intime, aucun geste ne trahissait le moindre souci de mise en scène, il parlait de son art superbement comme un féroce convaincu, heurtant les souvenirs aux souvenirs, les thèses aux thèses, les affirmations aux affirmations, et tout à coup expliquant et glorifiant Jordaens comme jamais écrivain, ou poète en langue parfaite et ornementée ne l'a fait. Oh! comme il comprenait le colossal artiste qui rêva sa Flandre épique et sensuelle, pour en magnifier les instincts en tons fauves et rouges! »


ADRIEN-JOSEPH HEYMANS. — UNE MEULE EN CAMPINE, CROQUIS ORIGINAL.

Jordaens! Mais Adrien-Joseph Heymans doit l'aimer de cette manière. Par les liens du sang autant que par ses instincts d'artiste, il appartient à la Flandre, la grande génératrice des épopées picturales prodigieuses, aussi sublimes par la majesté de la composition que par la splendeur de la couleur, rien n'est plus certain! Cependant le maître, l'un des huit enfants de Gaspard-Pierre Heymans, exerçant la profession de négociant, et d'Elisabeth Wouters, né à Anvers, le 11 juin 1839, qui épousa, lui, à Bruxelles, le



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ADRIEN-JOSEPH HEYMANS. — LA NUIT.

(Collection Wouters-Dustin, à Bruxelles).

2 août 1869, Angeline Terdie, dont il a encore trois enfants après en avoir eu cinq; Adrien-Joseph Heymans, disons-nous, ne fut pas d'emblée le paysagiste flamand, essentiellement moderniste que tout le monde admire, car la convention académique empêcha plus ou moins longtemps l'affirmation nette de sa personnalité.

Toutefois sa vocation artistique s'était déclarée bientôt. En effet, à l'âge de sept ans, nous ne savons quelle maladie engagea ses parents à l'envoyer à la campagne. Sa mère était originaire de Wechelderzande, village campinois, où l'un des frères de la bonne dame séjournait et était même bourgmestre. Qu'arriva-t-il alors? Oh! une chose qui allait décider de sa vie : les beautés de la nature agreste lui furent révélées soudain, et il se sentit attiré vers la reproduction graphique de ce qui l'entourait, si bien qu'il ne rêvât plus que dessin! Ce devint, par ailleurs, chez lui une obsession : « A quatorze ans, dit encore M. Emile Verhaeren, Heymans fut envoyé à l'académie d'Anvers. Ses maîtres l'avaient congédié parce qu'au lieu d'étudier ses leçons, il dessinait sans cesse. C'était, en effet, une vraie passion d'enfant que son incessante préoccupation de croquer d'après modèle ou d'après nature ce qu'il voyait. Certes, ne songeait-il pas un instant à devenir peintre : simple amusement de gamin. Pourtant dessinant sans cesse, le goût lui prit d'aller, avec certains de ses camarades, aux leçons académiques. Les cours de figure qu'il suivait se donnaient le soir, en hiver, le matin, en été. Le jour, il fréquentait la classe de paysage de Jacob Jacobs, professeur tel quel, qui ne semblait pas avoir d'autre préoccupation que celle d'avoir assez d'élèves pour rendre son professorat nécessaire.



ISIDORE MEYERS. — PAYSANS AU TRAVAIL, D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL.

» Un soir, dans une verve de sincérité et d'émotion, faisant route avec Meyers, à la campagne, il hasarda brusquement :

» — Mais enfin, ne pourrait-on peindre sans contours?

» Et comme étonné lui-même de cette parole révolutionnaire, il se tut quelques minutes, tandis que son compagnon regardait intrigué.

» Les choses s'effaçaient dans la nuit descendante, les bois lointains surgissaient par masses, les sols se noyaient en une immense étendue noire, les nuages se décoloraient et perdaient corps et forme. L'aspect perméable et poreux et fondant de la nature s'imposait; et cette vision de réalité, cette prise sur le vif de la vérité vraie fut si totale que le jeune peintre commença dès cette heure sa propre conquête. »

Mais, si le superbe artiste eut de la sorte l'intuition d'un art autre à réaliser, — art autre que celui qu'on lui proposait comme modèle, l'art académique, le paysage peint en chambre! — il s'en faut que sa conviction fût

inébranlable de prime abord. Est-ce à dire qu'il hésita longtemps à s'engager dans une voie nouvelle? Non; car, à dix-sept ans, le voici à Paris avec Meyers. Rousseau, Corot, Daubigny étaient alors, là-bas, des novateurs qui s'imposaient, et leurs œuvres, surtout celles du dernier de ces maîtres, frappèrent nos deux amis. Quoi! Mais ces artistes en vogue pensaient donc comme eux! Leur esthétique à peine ébauchée n'était pas fausse! Il y avait autre chose à peindre que le poncif. Il n'était pas essentiellement nécessaire de se confiner, durant des mois, dans un atelier pour composer des paysages, après avoir séjourné durant quelques semaines à la campagne! Il était possible, voire indispensable, d'être en communion constante avec la nature, de lui voler ses secrets, d'étudier exclusivement la réalité et, cette réalité étant comprise, de l'exprimer simplement!



ADRIEN LE MAYEUR. — CROQUIS ORIGINAL.

L'année suivante, en 1857, Adrien-Joseph Heymans expose, à La Haye, deux petits tableaux, sous le pseudonyme de « La Bruyère », toiles qu'on remarque. En 1860, au salon de Bruxelles, on voit de lui un *Intérieur de forêt,* étoffé de fraudeurs. Puis, c'est à Anvers, en 1861, qu'il montre plusieurs paysages qu'admire la baronne de Pret, dame s'occupant de peinture et qui invite le quasi-débutant à travailler chez elle, dans sa propriété d'Archennes.

Mais le jeune homme, malgré ses succès, sentait bien que son rêve d'art n'était pas réalisé encore : ses toiles reflétaient toujours trop à son sens sa première éducation académique; on y découvrait nonobstant ses efforts des tons bruns, qu'il s'évertuait en vain de chasser de sa palette! Finalement, il peignit son *Effet de brouillard aux environs d'Archennes,* sa *Vue de Lillo* et sa *Vue de Boussu,* tableaux ayant figuré respectivement au salon de Bruxelles, en 1863, et à celui d'Anvers, en 1864; et ils prouvèrent ses luttes ardentes conformes à son vouloir novateur, comme les tableaux de Meyers, datant de ces années témoignent d'aspirations identiques, aspirations audacieuses que Rosseels adopta plus tard.

Ces luttes n'étaient pas exemptes de tribulations : « A cette époque, Heymans et son ami Meyers voulurent exposer deux tableaux qui leur avaient coûté bien de la peine, mais dont ils étaient enfin satisfaits, raconte M. Edgar Baes dans une étude sur Adrien-Joseph Heymans et son œuvre. Un marchand leur avait acheté aussi deux tableautins faits pour la vente, à la condition de pouvoir les exposer sous son nom. Les deux tableautins figurèrent à la rampe et les deux œuvres artistiques au troisième rang, près du plafond... » Puis, l'artiste s'étant presque imposé trois ans auparavant, grâce à un *Temps pluvieux* accueilli sans trop de protestations par les romantiques, que les réalistes combattaient, et par la critique qui soutenait surtout les premiers, il attendait grand profit de l'envoi partiel à Paris de quelques-uns de ses tableaux

ayant figuré à l'exposition triennale de Bruxelles en 1869, encore de ses *Chênes* qu'il expédia là-bas. Mais, voyez sa déveine! Lors de la Commune toutes ses œuvres disparurent, volées on ne sut jamais par qui!...

Toutefois, Adrien-Joseph Heymans se consola assez vite de cette seconde mésaventure. Sans perdre courage, il expédia de nouveau d'autres paysages à Paris. Ceux-ci lui valurent de brillants succès d'artiste et même des ventes et des commandes, éventualité heureuse, car : « Le maître luttait alors non seulement pour l'art, mais aussi un peu pour la vie, affirme au surplus son biographe, M. Edgar Baes. Il n'était pas encore fort sûr d'une admission facile dans les salons, où avait régné le culte des cartons allemands proposés comme modèles à la jeunesse, où l'art n'était représenté dans les jurys que par des noms tels que ceux de De Keyser, Geefs, Thomas, Stallaert, où l'on conspuait Boulenger pour le gazon trop vert de son *Avril à Josaphat!* »



JACQUES ROSSEELS. — CROQUIS ORIGINAL.

Mais son sort changea soudainement! En effet, vers 1869, le maître, ayant rencontré Théodore Baron à Calmpthout, se fixa à Bruxelles, contracta mariage et, pendant quelques mois, s'installa dans l'atelier du directeur actuel de l'académie de Namur, atelier bâti par lui rue des Renards, à Etterbeek. Et le milieu bruxellois ne lui fut pas néfaste. Enfin, l'Ecole de Tervueren triomphait et la Société libre des Beaux-Arts, de son côté, imposait les principes réalistes! Adrien-Joseph Heymans se joignit à la pléiade des novateurs et partagea leur triomphe. Désormais, il put se livrer en conséquence, sans souci du lendemain, après des luttes moins âpres pour l'existence, à la réalisation de ses rêves d'art! Sa palette s'éclaircit encore. Son intelligence de la nature devint plus fine aussi. Des amateurs s'enthousiasmèrent pour ses toiles — tels MM. Léon Lequime et Wouters-Dustin, qui possèdent, à eux deux, la majeure partie de son œuvre. — Alors, en pleine possession de son talent, il participe avec éclat à l'Exposition historique de l'Art belge en 1880, où il n'a rien moins que dix-sept toiles magistrales, rappelant la Campine, l'Escaut, la vallée de la Meuse et la Hollande. Et, non content de ce triomphe, la même année, il organise une exposition particulière de ses tableaux au Cercle artistique de Bruxelles, exposition qui réussit à souhait. Puis il reprend ses travaux, se montre ensuite à tous les salons importants; en 1891 expose de nouveau, seul, au Cercle artistique de Bruxelles, sans omettre d'exposer dans l'entre-temps aux salons révolutionnaires des XX, enfin, en avril 1893, prétend affirmer en une exposition totale de son œuvre, non pas sa maîtrise que tout le monde lui avait reconnue depuis longtemps, mais la vastitude de sa compréhension de la nature et le profit qu'il avait tiré de toutes les conquêtes récentes du métier de peintre, sa manière ultime faite de juvénilité et d'audace, sa manière basée sur

l'expérience et couronnant une des plus belles carrières d'artiste qui soit!

Analysant la vie laborieuse du maître, la prenant au moment où il rencontra Théodore Baron et vint habiter Bruxelles: « A son exemple, dit M. Emile Verhaeren, il s'adonna, pendant quelques temps, exclusivement au métier, ne se préoccupant que d'acquérir une matière d'interprétation large, grasse et solide. » Mais la vision d'un peintre n'est pas sans subir des modifications. Bien doué, celui-ci acquiert par l'exercice un sens plus fin de la couleur. Le travail constant l'aide plus ou moins dans cette évolution. Ce sont là des vérités primordiales. Dans l'occurrence, la communion incessante d'Adrien-Joseph Heymans avec la nature produisit des miracles. En 1875, il visite la Hollande. L'atmosphère de ce pays saturée d'humidité est pour lui une révé-



FRANZ COURTENS. — EN REPOS (SOIR), FAC-SIMILE D'UN FUSAIN ORIGINAL.

lation. Ce n'était donc pas suffisant de peindre tel qu'il l'avait fait, un peu partout en Belgique? Il y avait des sites plus vaporeux encore, plus en conformité avec son tempérament? A coup sûr, ces idées le hantent! Aussi le maître regagne-t-il les plaines d'Outre-Moerdyck en 1878. Ce sont alors de nouvelles suscitations esthétiques, un renforcement de ses principes luministes. Revenu en Belgique, il s'attèle à cette besogne, jamais abandonnée d'ailleurs : la réalisation de ses sentiments personnels, entrevus dans le paysage. Il s'y attèle sans doute, mais avec une conception de plus en plus nette d'une des recherches de l'art contemporain : la peinture excessive de la lumière, car les néo-impressionnistes attirent son attention, et de l'étude de la décomposition prismatique de la lumière sont nées toute une théorie et une manière d'exécuter la peinture. Formules scientifiques! Soit; combien profitables pourtant!

La lumière! Puvis de Chavannes, décorateur inné, l'avait cherchée dans le clair diffus. Manet, plus peintre, après Delacroix, avait essayé de l'obtenir au moyen d'une division rudimentaire de la couleur dans la lumière. Puis les



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ADRIEN-JOSEPH HEYMANS. — LA RENTRÉE DU TROUPEAU.

(Collection Léon Lequime, à Bruxelles.)

impressionnistes de la première heure, les Monet, les Renoir, les Pissarro, les Sisley, s'aventurèrent dans cette voie. Enfin Seurat érigea la division du ton en système et l'assujettit à la loi des complémentaires, ce qui causa dans le monde des peintres un émoi considérable. Adrien-Joseph Heymans se mit-il, lui, à la remorque de ceux qui, à l'exemple de Seurat, se passionnèrent pour des observations scientifiques qu'ils essayèrent de réduire en peinture? Prétendre le contraire ne serait pas l'exacte vérité! Toutefois, il ne s'en préoccupa outre mesure, ne s'en soucia que suffisamment pour en tirer tout le profit pos-



FRANZ COURTENS. — LE TRAVAIL DU MATIN, FAC-SIMILE D'UN FUSAIN ORIGINAL.

sible. Et ce fut là son triomphe : la peinture de la lumière par le ton juste appliqué méthodiquement, à l'exclusion des empâtements forcenés, sans tuer pour cela la forme et le sentiment; si bien que ses toiles sont des modèles du genre, admirés lors de son exposition particulière, organisée au Cercle artistique de Bruxelles en 1893, répétons-le, exposition où ses œuvres antérieures parurent des efforts couronnés de succès, dénotant que le vrai artiste s'achemine sans cesse vers un idéal entrevu synthétiquement!

Cependant, la Campine a principalement attiré Adrien-Joseph Heymans. Depuis ses débuts, il a surtout aimé ses sites. Encore, à cette heure, Wechelderzande, qui lui révéla sa vocation, le séduit. N'est-ce pas là qu'il peint de préférence? Sans doute, et c'est là aussi que son aîné, Jacques-Corneille Rosseels, né à Anvers, le 5 décembre 1828, fils de Jacques-Paul, négociant, et de

Catherine Van Beers, époux de Sophie De Vulder, à laquelle il fut uni à Gand, le 3 septembre 1880, et dont il a un enfant, œuvre avec délices.

La famille de Jacques Rosseels appartenait à la bonne bourgeoisie intelligente, adorant les arts et les lettres; son père et ses oncles cultivaient, en effet, la musique et son frère Emmanuel, conservateur du musée Plantin, à Anvers, était poète flamand et écrivait pour le théâtre. De plus, sa sœur aînée qui, à la mort de sa mère, se chargea de l'éducation du maître, avait des goûts littéraires, au point que la maison paternelle de Jacques Rosseels devint le rendez-vous de nombreux adeptes du romantisme, alors en plein épanouissement : Conscience, Van Ryswyck, De Block et les Dillens, entre autres peintres et littérateurs, s'y réunissaient souvent.

Ce milieu contribua au choix de la carrière du paysagiste et développa en lui des tendances innées qui, dès l'enfance, se traduisirent par des lectures passionnées, principalement par une prédilection pour la poésie. Mais son romantisme reçut un premier choc lors de son entrée à l'académie d'Anvers et, en 1845, lorsqu'il devint l'élève préféré d'un paysagiste, disciple de Guillaume-Jacques Herreyns, nommé Henri Van der Poorten, qui lui inculqua une esthétique basée sur les principes conventionnels anversois, donc vaguement sur l'observation constante de la nature. Qu'importait, cependant! Deux ans plus tard, il exposait pour la première fois, au salon de Liége, un site des environs de Wavre, qui fut acquis par la Commission directrice de l'exposition permanente d'Anvers, association d'artistes considérés. Mais cet encouragement ne put enrayer les effets d'une profonde mélancolie, où la perte de sa sœur aînée, sa seconde mère, avait plongé le peintre!



FRANZ COURTENS. — LES CHÈVRES.

Alors, la bruyère campinoise, à l'aspect primitif et austère, devait forcément l'attirer et le retenir longtemps, car les mares entre Putte et Hoogerheiden, et les dunes du Vossenberg, aux environs de Calmpthout, répondaient à ses désirs de solitude, engendrés par ses sentiments mélancoliques. Il sacrifia toutefois aux préjugés de son temps, crut à l'obligation de voyager pour atteindre la maîtrise, visita la Suisse et l'Italie. Après ses voyages, en 1853, il exposa enfin au salon de Gand, *La Chartreuse de Florence*. Mais sa profonde mélancolie d'antan le ressaisit, de façon qu'il passa ensuite des années à Calmpthout, muni de ses livres de chevèt; et c'est ainsi que, de ce village, il envoya des toiles à divers salons, toiles qui toutes eurent de sérieux succès, étant conçues et exécutées suivant les données canoniques admises par la majorité des artistes et des amateurs, malgré tout avec quelques velléités d'indépendance.

A ce moment, en effet, un trouble sérieux venait d'ébranler les convictions esthétiques de Jacques Rosseels. Il se demandait non sans anxiété s'il était dans la bonne voie, car un doute quant à la justesse de sa vision l'obsédait : déjà la manière de Troyon l'avait frappé et *Les Casseurs de pierres* de Courbet,

sur ces entrefaites, avaient révolutionné le monde des arts, lors du salon de Bruxelles, en 1851 ! Etaient-ils eux, ces novateurs, dans le vrai, alors que lui était ancré encore à demi dans la tradition romantique? Peut-être et, après réflexion, il transforma sa manière, du moins essaya-t-il de la moderniser. Mais ce ne fut pas sans peine! Van der Poorten lui reprochait sa fougue, d'autres sa largeur de touche, d'autres enfin sa brutalité dans le faire. Même un ami, en son absence, écrivit sur son chevalet : « Soyez plus modeste dans votre peinture! » Tout cela parce que l'art, à cette époque, consistait dans la finesse de la touche, la préciosité du détail et l'emploi de certaines colorations apprises!...


ADRIEN LE MAYEUR. — CROQUIS ORIGINAL.

Survint ensuite la connaissance que fit Jacques Rosseels d'Isidore Meyers et d'Adrien-Joseph Heymans. On s'en rappelle, ceux-ci étaient déjà en quête d'une manière autre, que l'on a dénommée « la manière grise ». Il ne leur fallut pas beaucoup d'efforts pour persuader à leur nouvel ami que son esthétique, d'ailleurs en pleine évolution vers une reproduction plus juste de la nature, était excellente. A eux trois désormais, chacun gardant sauve sa personnalité, ils se mirent à peindre la Campine. Mais le 10 janvier 1865, Jacques Rosseels est nommé directeur de l'académie de Termonde, où il ne tarde pas à appeler son inséparable compagnon, Isidore Meyers. Alors il change brusquement le cadre de ses études et abandonne les bruyères pour les lourdes terres de la Flandre; et Waesmunster, entre Saint-Nicolas et Hamme, devient son centre préféré d'études, la région où il cherche à fixer la lumière dans ses toiles.

Quoi qu'il en soit, le directeur de l'académie de Termonde fut nommé, en 1882, inspecteur-adjoint des académies et écoles de dessin du royaume. Cette nomination était-elle un hommage rendu à son talent de paysagiste et à sa science de professeur? Bien sûr, car il s'était placé parmi nos bons paysagistes et on se souvenait, qu'à dater de 1873, il avait donné des conférences sur l'enseignement du dessin, même qu'il avait publié, en 1868, une étude sur le dessin linéaire et le dessin d'après les corps solides, conférences et écrit qui, ajoutés aux preuves de capacité qu'il avait montrées en tant que directeur de l'académie de Termonde, justifiaient amplement cette nomination. Et, entré dans la carrière professorale, il ne s'arrêta pas en chemin, car, en 1895, le Gouvernement lui confia la charge d'inspecteur principal des académies et écoles de dessin du pays flamand, à la mort de Théodore Canneel. Fut-ce au profit de ses aptitudes de peintre, de paysagiste? On peut en douter, les missions officielles dont le maître est investi ayant fatalement absorbé beaucoup de son temps.


ADRIEN-JOSEPH HEYMANS. — CROQUIS ORIGINAL.

Mais ceci ne veut pas dire que son œuvre soit sans valeur. Jacques Rosseels, dans ses tableaux exécutés sans contours précis, estompés presque, silhouettés par plans, au point de paraître souvent sans force suffisante, sans accents définis; Jacques Rosseels, affirmons-nous, a rendu principalement dans ses compositions le calme de la Campine. D'ailleurs, il a voulu lui-même que l'on jugeât sa geste d'art. A cet effet, la plupart de ses toiles ont été exposées à Termonde, au mois d'octobre 1896, et le succès répondit à son attente.

Les peintures de cet artiste sympathique parvenu à une place enviable, estimé comme professeur par ses élèves et comme inspecteur des académies et des écoles de dessin du pays flamand par ses subordonnés, ont un air singulier de ressemblance avec les sites lumineux, joliment étoffés de Flor Crabeels, encore un paysagiste qui, lui aussi, subit l'influence des novateurs de son temps, de ceux qui cherchèrent à reproduire la nature sans convention.



ISIDORE MEYERS. — LES BARQUES ÉCHOUÉES, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

Nicolas-Florent Crabeels, dont la signature fut : Flor Crabeels, naquit à Anvers, le 5 décembre 1829, de Jacques Crabeels, clerc de notaire, et d'Anne-Marie-Thérèse Herkens, personnes ayant cinq enfants. Il entra en qualité d'apprenti praticien chez le sculpteur Joseph Geefs, à l'âge de douze ans. Son séjour dans l'atelier de celui-ci ne fut que de courte durée; il le quitta deux ans après, le métier de praticien lui semblant trop dur. Il s'enquit ensuite des principes de la peinture chez Egide Linnig, un mariniste de valeur relative, qu'il quitta bientôt également pour se faire inscrire parmi les élèves de l'académie de sa ville natale.

C'était guidé par le hasard que Crabeels fit cette démarche, car le besoin d'un enseignement supérieur ne hantait point son esprit. Alors, comme l'académie ne semblait pas devoir l'introduire d'emblée dans les arcanes de la peinture, il abandonna ses nouveaux professeurs, après avoir suivi leurs leçons pendant trois mois. Que fit-il donc enfin ! Il demanda conseils et talent à Ruijten, un médiocre peintre de vues de villes, qui eut plusieurs élèves, notamment Schaeffels, le peintre de batailles navales, et Tielemans, qui mourut jeune et auquel un avenir brillant semblait réservé; et celui-ci devint son dernier maître, quelques mois avant son décès.

Tielemans poussa son disciple à ne peindre que des esquisses où la vie abondait. Ses motifs préférés furent désormais des scènes observées, des faits constatés, principalement sur des champs de foire. Aussi, vers 1850, exposa-t-il à Anvers son premier tableau : *Une Kermesse,* qui obtint un certain succès. A partir de la mort de Tielemans, Crabeels loua un modeste atelier dans une rue tortueuse, privée de lumière pour ainsi dire, hormis en été. Il y



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

FRANZ COURTENS. — EN AUTOMNE.

travailla beaucoup, encore davantage en fréquentant les champs de foire qui, décidément, allaient lui fournir des motifs à tableaux, pendant un temps assez long. Son existence, au fait, était supportable; les ressources ne lui faisaient plus trop défaut, son gain modeste s'ajoutant à ce que ses parents lui donnaient. Par malheur, sur ces entrefaites, le décès de son père anéantit en partie son bonheur, car il lui fallut gagner désormais plus d'argent, ce soutien venant à lui manquer. Mais sa situation, au demeurant précaire, devint désastreuse à la mort de sa mère : il eut alors charge de famille, se vit dans l'obligation de pourvoir à l'existence de ses cinq frères et sœurs ! Puis, au moment où il se sentit fier et heureux d'être à même de suffire à ses propres besoins et à ceux des siens, il perdit coup sur coup, dans l'espace de cinq ans, tous les siens! Mais un rayon de soleil vint à propos dorer sa vie, lui mettre au cœur le besoin de vivre, de créer, d'étreindre l'idéal artistique : l'amour! Car, en vérité, ce fut, au cours de l'année 1863, qu'il contracta un premier mariage.



ADRIEN-JOSEPH HEYMANS. — LA CHUTE DES FEUILLES, CROQUIS ORIGINAL.

L'érosion totale de sa tristesse fut lente, cependant. La rencontre qu'il fit du paysagiste Adrien-Joseph Heymans la compléta. Un jour de kermesse, les deux peintres se rendirent à Wechelderzande. Le bourgmestre, oncle de Heymans, les accueillit avec toute la jovialité et la bonhomie du Flamand heureux de son sort. Il sympathisa avec Crabeels, et notre peintre s'installa de suite là-bas durant l'été, tandis que Heymans s'y installait aussi, de façon que cette petite bourgade de la Campine devint le berceau d'un mouvement artistique, Meyers et Rosseels y séjournant de même.

Vers ce temps, par suite d'un étrange phénomène d'ankylose presque complète de ses facultés créatrices, Crabeels, pendant quelques années, ne peignit presque plus. Enfin, la tarentule artistique le repiqua. Il loua, avec Heymans, un atelier, marché Saint-Jacques à Anvers, où ils purent, tous deux ayant une certaine aisance, faire de l'art pour l'art. Mais, au bout de trois ans, Heymans, marié, s'établit à Bruxelles. De nouveau, il manque à Crabeels un ressort le poussant au travail. Il se replonge dans des rêves humanitaires, va à Wechelderzande plutôt en flâneur qu'en peintre, lorsque le mouvement vingtiste naît à Bruxelles. Et ce détail est important : les recherches des néo-impressionnistes et des luministes produisent une certaine émulation chez les artistes anversois. Isidore Meyers, Victor Lagye, Henri De Braekeleer, Flor Crabeels, Emile Claus, Théodore Verstraete et quelques amis des arts, notamment MM. Joseph Deru, Albert Passenbronder et De Gottal rallient les forces artistiques vivaces, mais éparpillées et créent les réunions

du « Frison ». « Le Frison », demandez-vous, qu'est-ce? Oh! un établissement bien modeste, un vulgaire estaminet dont le patron, nommé Frison, a appelé son café « Le Frison »; et c'est là que vit le jour, en 1886, « l'Art Indépendant, » un groupe d'artistes, de six peintres : Léon Abry, Flor Crabeels, Maurice Hagemans, Alexandre Marcette, Isidore Meyers, Henry Van de Velde, qui s'adjoignit un avocat en qualité de secrétaire, M. Max Elskamp; groupe qui avait l'ambition de décentraliser le mouvement artistique novateur que les XX avaient implanté à Bruxelles, et qui organisa en réalité un premier et unique salon, en mars 1887, au Palais de l'Industrie à Anvers, où l'on vit figurer des œuvres signées par les fondateurs de « l'Art Indépendant » et par Louis Artan, Omer Dierickx, James Ensor, Léon Frédéric, Adrien-Joseph Heymans, Fernand Khnopff, Jules Lagae, Hippolyte Leroy, Henry Luyten, Constantin Meunier, Félicien Rops, Jacques Rosseels, Théo Van Rysselberghe et Guillaume Vogels, peintres, sculpteurs et dessinateurs.



FRANZ COURTENS. — PAYSAN AU TRAVAIL, DESSIN ORIGINAL.

Mais « l'Art Indépendant », ne recommença pas à Anvers une seconde manifestation artistique sous forme de salon, car les propriétaires du Palais de l'Industrie refusèrent de louer, l'année suivante, à ce groupe de vaillants artistes, leurs locaux parce qu'ils étaient révolutionnaires ! L'Administration communale, de son côté, à qui on s'était adressé en désespoir de cause, ne prétendit pas mettre non plus à leur disposition les locaux du musée. Même, en pleine séance du Conseil communal, un conseiller, répondant à une interpellation faite par M. Gittens, à cette époque échevin, déclara que l'art non académique n'avait pas de raison d'être! Enfin, désespérant de ne pouvoir imposer leur idéal novateur, tous ceux de « l'Art Indépendant » quittèrent Anvers, après la perte de la bataille dernière qu'ils y avaient livrée en commun. Abry et Crabeels, seuls, continuèrent le bon combat, et ce dernier, à plusieurs reprises, exposa individuellement au Cercle artistique et à la Salle Verlat.

Ses expositions, considérables toujours, donnèrent la note de son talent arrivé à maturité, montrèrent sa compréhension de la peinture, ses recherches de lumière, ses études de l'homme et de la bête vivant à la campagne.

D'ordinaire, l'artiste a rendu l'objectivité telle quelle, sans parti-pris, simplement. De ci de là, on voit poindre dans son œuvre un sentiment poétique, né de l'heure de la journée ou du site fixé sur la toile, mais on sent que ce sentiment n'est pas résulté d'un vouloir formel. Dans presque toutes ses autres toiles, le sentiment poétique, qu'il soit voulu ou non, est moins accusé. Le peintre s'est contenté d'y narrer la matérialité opulente,

sans aucune tergiversation. Et ces toiles-là encore sont intéressantes, parce que, en les peignant devant la nature, Crabeels a délinéé les côtés typiques, au point de vue de la couleur, des motifs qu'il s'évertuait à tracer.

Mais jamais le public ne comprit la saveur particulière de l'art du maître! Le caractère de l'artiste même s'aigrit : il souffrit de ne pas vendre et de ne pas être décoré, au point qu'on aurait pu lui reprocher parfois, vers la fin de sa vie, certaine mauvaise humeur. Ce n'est pas, cependant, qu'il fût dans la misère. En 1875, il avait épousé, en secondes noces, Marie Jaques, dont il eut deux enfants. Sa femme, une des grandes tailleuses d'Anvers, ayant une clientèle très considérable, gagnait dans son commerce beaucoup plus qu'il ne lui fallait, à lui, pour peindre sans souci à Wechelderzande et pour suffire aux autres besoins du ménage. Mais justement, cette situation peinait le maître : il s'en est souvent ouvert à nous. Et nous songeâmes que la vie, après tout, lui avait paru pénible, en apprenant sa mort survenue à Anvers, le 7 juin 1896.


FRANZ COURTENS. — LE TONDEUR DE BREBIS.

A l'Ecole de Termonde est encore apparenté François-Edouard-Marie Courtens, né à Termonde, le 4 février 1854, d'Edouard Courtens, batelier et industriel, et de Catherine Van der Weeg, son épouse, personnes qui eurent une famille nombreuse, se composant de neuf enfants.

L'homme est de taille ordinaire. Ses manières révèlent un tempérament sec et nerveux. Sa chevelure brun-chatain est plutôt clairsemée. Sa barbe pointue lui donne on ne sait trop quelle mine futée, qu'accentue son regard vif et pétillant, inquiet et scrutateur. Et pourtant, l'ensemble de cette physionomie curieuse, dès le prime abord, décèle une énergie indomptable, d'autant plus caractéristique que le parler de Franz Courtens — Franz écrivons-nous, car ainsi se plaît-il à signer ses œuvres — est français si l'on veut, mais corsé de flamand, avec un accent du terroir, et d'une volubilité grande, que soulignent des exagérations de langage voulues et des gestes nombreux, au point que la pipe courte du maître, — une pipe qu'il a toujours à la main ! — est le plus souvent éteinte.

De quoi s'entretient-il le plus volontiers? Naturellement de peinture ! Mais il n'est guère enclin aux dissertations longues ; c'est par saccades qu'il jette ses idées en exhibant ses toiles, car ses toiles défilent une à une devant son interlocuteur. Même les plus importantes sont remuées : l'artiste et Jef, son fidèle factotum, en effet, les empoignent deci delà, en hâte, laissant à peine le temps de les voir ; et lorsqu'il n'y en a plus, il y en a encore on ne devine où, dans l'atelier, en bas, en haut, dans le vestibule, le salon, au grenier... Puis, comme exténué — et on le serait, certes, à moins d'exercice! —


ADRIEN-JOSEPH HEYMANS. — LE MATIN, CROQUIS ORIGINAL.

quand d'aventure, son visiteur lui plaît — et il lui plaît toujours, la porte du maître étant close pour les importuns : — « Jef! commande-t-il, allez chercher une bouteille de champagne. » Et l'on vide le champagne aussi vite que l'on a vu les toiles, et l'on parle, ou plutôt Franz Courtens parle, non plus alors de sa peinture endiablée, mais des dénis de justice dont il se prétend avoir été victime, de la désinvolture avec laquelle on traite les artistes en Belgique, des succès qu'on lui a faits à l'étranger, de ses relations au sein des cours étrangères, — surtout les petites cours germaniques, — des décorations qu'on lui a octroyées — colifichets négligeables à son sens ! — des ventes rémunératrices,



ADRIEN LE MAYEUR — BARAQUES A BOITSFORT, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE ORIGINALE.

superbes, étonnantes, colossales qu'il a su faire en Allemagne, en Angleterre, en France !

Si quelqu'un d'autre peignait ou parlait ainsi qu'il peint et qu'il parle, ce quelqu'un tomberait dans l'outrance. Chez Franz Courtens, par contre, parce qu'il n'obéit qu'aux injonctions de sa nature, ses toiles paraissent vraisemblables et nul n'oserait le taxer de vantardise. D'ailleurs, c'est bien son caractère franc, son esprit obstiné qu'il révèle sans cesse.

Il est né à Termonde, disions-nous, coquette cité bâtie sur la rive droite de l'Escaut, presque à moitié chemin de Gand à Anvers, cité jadis florissante, actuellement sans commerce important. Mais cette ville est des plus pittoresques. Le pays est plat. Le fleuve, en changeant de cours, y a semé de vastes polders s'étendant à l'Est et à l'Ouest. L'atmosphère partant qui baigne, et l'agglomération urbaine, et la campagne, est saturée d'humidité. Eh bien! c'est le spectacle d'une ville où tout est couleur, et d'environs où tout est couleur encore; c'est le spectacle d'une nature éminemment propre à développer les instincts d'un coloriste qui a fait le maître tel qu'il est : un peintre brillant enclin aux somptuosités en tout.



WYLANDS SC

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

FRANZ COURTENS. — LA SORTIE DE L'OFFICE.

(Musée de Bruxelles).

Cette tendance de coloriste s'est manifestée dès ses débuts chez lui par une volonté extrême d'être le brillant artiste qu'il est devenu. En effet, son père, honnête industriel, ne consentit pas de suite à ce qu'il suivît sa vocation; sa mère, elle, le laissait dessiner et barbouiller à sa guise. Or, c'était à l'époque où Rosseels et Meyers donnaient depuis quelques années leurs leçons à l'académie de Termonde : « Courtens commença par fréquenter cette école le dimanche seulement; bientôt, ses parents l'ayant reconnu incorrigible, on lui donna toute liberté. A cette époque, il se lia avec Bogaert et les deux



FRANZ COURTENS. — DANS LA MATINÉE, FAC-SIMILE D'UN FUSAIN ORIGINAL.

confrères furent bientôt amis inséparables. Unis par une communauté d'idées presque complète, ils apportèrent à leur amitié toute l'ardeur de leur vingt ans, a écrit à propos du maître M. E. Wangermée, dans « La Fédération artistique ».

» Un jour, en 1874, un de ses frères qui aidait le père à exploiter la fabrique vint à mourir; l'industriel ayant besoin d'un nouvel employé fit appeler Franz et lui dit : « Ah ça! mon gaillard, vous allez laisser là *la chasse* et entrer à la fabrique. » La chasse c'était, pour le père, ce que Courtens allait faire à la campagne quand, emportant tout son attirail de peintre, il allait se planter devant la nature et lui demander obstinément les secrets de la lumière et les fixer sur la toile. Franz ne répondit rien; mais ce jour-là, à cet instant même, sa décision fut prise; il alla immédiatement faire sa malle, emprunta vingt francs à un ami et partit pour Bruxelles, où il n'avait jamais mis le pied.

La lutte pour l'existence commença alors, âpre et presque désespérée.

» Une mansarde, dans une maison quelconque, située au bout de l'avenue de la Reine, fut son premier logis, où il cuisinait lui-même sa maigre pitance; d'atelier, il n'en était pas question. Comment voulez-vous louer un atelier avec un budget d'un peu moins d'un franc par jour. Et, d'ailleurs, la campagne n'est-elle pas un vaste atelier où il y a place pour tous et gratuitement? A peine arrivé, Courtens se mit à la besogne allègrement, la jeunesse chantait en lui et il avait confiance.

» Un heureux hasard lui fit rencontrer Stacquet, l'aquarelliste, qui lui acheta son premier tableau. Peu après, un autre tableau fut vendu au Cercle artistique pour douze cents francs. C'était une fortune. Courtens quitta son taudis et alla triomphalement s'installer dans l'atelier de la maison Marugg; à ce moment, il se mit dans ses meubles, en achetant un fauteuil abandonné par le locataire précédent, mon ami Mundeleer, aujourd'hui bien connu dans le monde *water-colours*.



FRANZ COURTENS. — LE FAUCHEUR, FAC-SIMILE D'UN FUSAIN ORIGINAL.

» L'avenir était moins sombre. Les douze cents francs du tableau vendu au Cercle permirent à Courtens de continuer à se débarrasser des exagérations primitives, ces herbes folles qui encombrent les terres vierges. Souvent, quand elles ont disparu, il ne reste plus que nudité, mais il ne devait pas en être ainsi pour Courtens; sa peinture, en se transformant, en s'affirmant dans sa facture, conservait sa robuste vigueur sans abâtardissement. La constante préoccupation de rechercher la vérité, vérité qui ne se découvre que par une observation incessante de la nature, amenait cette transformation; elle produisait chez Courtens ce que l'on peut appeler l'*honnêteté artistique,* c'est-à-dire le souci de bien faire sans chercher les vaines satisfactions que les coteries réservent à leurs adeptes. Le chemin suivi par ceux-ci est plus agréable, mais il mène moins loin et il aboutit souvent à une oubliette. Il ne faut pas chercher autre part que dans cette honnêteté le sentiment qui fait souvent lancer à Courtens ces virulentes apostrophes, un peu brutales parfois dans l'expression, mais bien typiques, et qui partent de sa bouche avec une franchise qui se fait rare aujourd'hui. J'aurais voulu vous en rapporter quelques-unes; mais les peintres font aussi partie du *genus irritabile vatum,* et, pour ne mécontenter personne, je me tairai là-dessus.

» Cependant, je crois pouvoir vous en indiquer une seule, attendu qu'elle est impersonnelle, visant une classe et non un individu. Il y avait un jour un peintre adepte d'une école nouvelle, intentioniste, luministe ou autre chose en *iste,* lequel voulait persuader à Courtens que c'est une grave erreur de s'attacher à rendre exactement la forme des objets, la lumière seule avait quelque chose à dire; de ce principe combiné avec cet autre qui dit que la

lumière mange la ligne, il résulte que toute forme est insaisissable attendu que tout joue dans la nature : « Vous avez raison, dit Courtens, tout joue dans la nature et il se fait un tel jeu dans votre cervelle que vous la perdrez bientôt ! »

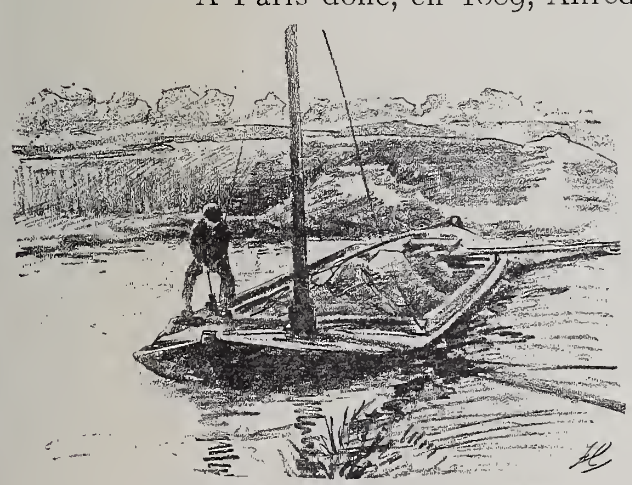
Quoi qu'il en soit, cette installation à Bruxelles sans autres ressources que celles que pouvait produire son pinceau, autant que son vouloir de pratiquer une esthétique indépendante, il faut l'avouer, étaient d'une belle audace de la part du maître. D'ailleurs, il n'eut pas à s'en plaindre! Peu après, lors du salon de Gand de 1874, il expose une toile cataloguée *Bords du canal,* qui lui vaut des encouragements; entre autres critiques favorables, M. Camille Lemonnier écrit dans « L'Art universel » : « Il y a d'excellentes qualités dans les *Bords du canal* de M. Courtens; l'eau est bien rendue; on est devant un peintre qui voit. »


FRANZ COURTENS. — LA PRIÈRE, DESSIN ORIGINAL.

Certes, le débutant voyait la nature, comme il continue du reste à la voir, en adorateur fervent!

Et ainsi en fut-il dès ses débuts, répétons-le! Chacun se plut à reconnaître sa virtuosité rare et son excellente couleur. Pourtant, ce n'est que du salon de Bruxelles ayant eu lieu en 1884, où il exposa sa *Sortie de l'Office,* appartenant au musée de Bruxelles, et ses *Barques à moules,* que date sa célébrité. Ceux qui suivent le mouvement artistique en Belgique se souviennent du succès qu'il obtint alors. A l'envi la foule, stimulée par la critique, se précipitait pour admirer ses pages lumineuses, éclipsant toutes celles qui, jusqu'alors, avaient eu pour but d'exprimer la splendeur du soleil! Puis, quelques années plus tard, à l'Exposition universelle de Paris, en 1889, ce fut son apothéose, prouvée par l'octroi d'une première médaille d'honneur, médaille d'honneur corroborée ensuite, lors d'autres tournois artistiques importants, par des distinctions similaires, notamment lors de l'Exposition universelle de Bruxelles, en 1897.

A Paris donc, en 1889, Alfred Stevens, Émile Wauters et Franz Courtens, peintres, obtinrent une médaille d'honneur. L'envoi de celui-ci était-il si brillant? Sans doute! « La médaille d'honneur accordée à M. Franz Courtens n'a surpris personne, écrivit à cette époque M. Georges Verdavainne. Après avoir contemplé dans son atelier les tableaux envoyés depuis à Paris, j'ai dit la grande impression qu'ils m'avaient produite. Je les ai revus dans la ville aux merveilles après m'être arrêté longtemps, dangereux voisinage, devant Corot, Daubigny, Rousseau, Diaz et Harpignies, ces maîtres du paysage représentés à l'Exposition par de véritables chefs-


FRANZ COURTENS. — DANS LES SABLONNIÈRES, DESSIN ORIGINAL.

d'œuvre. Deux toiles, *La Pluie d'or* et *Le Retour de l'Office,* déterminent nettement la double portée de l'art de Courtens et marquent la double évolution de la peinture contemporaine. Avec la seconde apparaît l'obsession de la lumière cherchée, trouvée et rendue en pleine liberté, tandis que la première indique la marche de la sincérité dans la traduction des choses vues, sorte d'impressionisme loyal, secondé par une admirable technique et une passion des lignes magistrales et des amplitudes à la Rousseau... *L'Ex-voto,* se dressant au milieu d'un site aride visité par la mort, s'impose par des côtés de sentiment, une désolation vivement ressentie. *La Barque à moules* et *Le Village hollandais* complètent cet envoi remarquable, si prisé des artistes français. »

Et le talent du vigoureux artiste a grandi encore depuis. Faut-il rappeler ses innombrables succès en Belgique et à l'étranger? Ce serait n'apprendre rien de nouveau à personne. La robustesse de sa pâte est de plus en plus belle et de plus en plus appréciée. Son sens de la couleur s'est affiné avec l'exercice et charme un chacun. Bref, l'artiste est un homme heureux dans toute l'acception du mot. Car, si au point de vue de l'art, sa situation est enviable, qui donc songerait à affirmer qu'il n'est pas aussi bien partagé au point de vue des joies que donne la famille? Son ménage le repose de ses travaux incessants. Il a épousé à Gysegem, le 28 avril 1883, Marie-Élisabeth Van der Cruyssen, dont il a encore quatre enfants après en avoir perdu deux. Le plus souvent, il vit en été, dans sa ravissante campagne de Vogelenzang, village hollandais, et l'hiver à Bruxelles, dans son joli petit hôtel de la rue du Cadran. Et dans la capitale, alors, il continue à peindre avec une ardeur qui fait présager de nombreux triomphes encore, d'autant plus certains, qu'ayant étendu le champ de ses investigations, ce n'est plus le paysage et la marine qui le séduisent principalement, mais au surplus la peinture de la figure et des animaux, à preuve ses récents travaux, exposés collectivement il y a peu de temps au Cercle Artistique de Bruxelles, à Anvers et à l'étranger.



ISIDORE MEYERS. — PAYSAGE, D'APRÈS UN CROQUIS ORIGINAL.

TABLES





ALFRED VERWÉE. — ÉTUDE, FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE D'AUGUSTE DANSE.

TABLE DES MATIÈRES IDÉOLOGIQUE



TABLE DES PLANCHES HORS-TEXTE



FRANZ COURTENS. — LA TRAITE (MUSÉE DE BRUXELLES).

CE
LIVRE
A ÉTÉ ACHEVÉ
D'ÊTRE IMPRIMÉ, LE
1er MAI MIL HUIT CENT
QUATRE-VINGT-DIX-NEUF,
SUR LES PRESSES DE A. LESIGNE,
IMPRIMEUR A BRUXELLES, SOUS LA
DIRECTION DE F DEWIT, PROTE. LES CLICHÉS
ONT ÉTÉ EXÉCUTÉS PAR F. WYLANDS, PHOTOGRAVEUR



